

МИНИСТЕРСТВО НАУКИ И ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
«КУБАНСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ»

На правах рукописи

ЛЬВОВА Катерина Алексеевна

**ПОСТМОДЕРНИСТСКИЕ СХЕМЫ МИФОМЫШЛЕНИЯ
В СОВРЕМЕННОЙ РУССКОЙ ПРОЗЕ**

10.01.08 – Теория литературы. Текстология

ДИССЕРТАЦИЯ

на соискание ученой степени

кандидата филологических наук

Научный руководитель –
доктор филологических наук,
профессор Л.Н. Рягузова

Краснодар – 2019

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение.....	4
Глава 1. Миф как «внетекстовая знаковая реальность» в современной науке о литературе XX века.....	19
1. 1 Миф как культурно-исторический феномен.....	19
1. 2 Миф и неомиф как теоретико-литературные концепты.....	24
1. 3 Миф как «реальность литературного существования».....	34
Выводы по первой главе.....	38
Глава 2. Ремифологизация и демифологизация текстов русской классической литературы в постмодернистской прозе.....	42
2. 1 Пародирование сюжетов и героев в «зеркале отражений» как композиционный прием	42
2. 2 Семиотика фотографии: образ и знак.....	49
2. 3 Образ «музея» как воплощенная идея хранения готовых смыслов.....	61
2. 3. 1 Взаимоотношения автора и героя в метаописательной структуре романа «Пушкинский дом».....	86
2. 4 «Памятник» и его трансформация в контексте анекдота.....	97
2. 5 «Город под куполом» и «заповедник» как мифологические модели искаженной абсурдом действительности.....	100
2. 6 Семантика имени и его сюжетообразующая функция.....	107
Выводы по второй главе.....	116
Глава 3. Феномен «воскрешения» в контексте современного мифологического сознания.....	122
3. 1 Мифологемы в романе В. Набокова «Подвиг».....	122
3. 2 Мифологическая структура романа П. Крусанова «Укус ангела».....	128
3. 3 Эффект мифопорождения в романе М. Шишкина «Венерин волос».....	135
3. 4 Авторский неомиф В. Шарова о судьбе России.....	142
3. 5 Функции «слова» в акте мифотворчества.....	151

Выводы по третьей главе.....	157
Заключение.....	160
Список литературы.....	165

Введение

Литература середины XX – начала XXI вв. развивается в определённой взаимосвязи с мифом. Это взаимодействие носит разноплановый характер. Обращение к мифу вызвано не только ситуацией рубежа веков и тысячелетий и связанного с ними апокалиптического настроения, но и развитием культуры, при котором некоторые образы и имена мифологизируются и становятся узнаваемыми знаками-символами. Причём эта узнаваемость развивается как за счёт глубокого и подробного знакомства с ними, так и благодаря массовости, популярности культуры. Понятый как способ мировосприятия, миф формирует структуру современных художественных произведений и их содержание. Миф превращает всё увиденное им в архетип, мифологему, новый миф. Современная литература является свидетельницей подобного превращения целых текстов, сюжетных схем, имён авторов, героев.

Основой современной мифологии является следующая ситуация: «божеством» становится продукт культуры, в частности – литературы. Функции древних божеств перекладываются на литературных героев или писателей. Первое обращение к русской литературе как источнику сакрального знания состоялось на рубеже XIX и XX веков в эпоху символистов. Истоки того, что мы называем современной мифологией, таятся именно здесь. Символисты подали пример восприятия литературы не как словесного творчества, а как источника знаний о мире, житнетворчества; создали свои миры; реализуя возможности написанного текста в жизни, они стирали границы между реальностью и вымыслом, что дало начало процессам авторской неомифологизации. Специфику мифологического сознания рассматривает В.Н. Топоров [158], употребляя понятие «архаические схемы мифомышления», по аналогии с которым нами рассматриваются

постмодернистские схемы мифомышления. В теоретико-литературном понятийном аппарате схема мифомышления может пониматься как модель, обобщающая опору на миф и его преобразование в художественном пространстве; данная схема преимущественно представлена демифологизацией и ремифологизацией.

Актуальность нашего исследования обусловлена ограниченным кругом работ по теории неомифологизма, по изучению механизмов мифотворчества текстов русской классической литературы в ходе критической рефлексии, современного читательского восприятия или прочтения, а также комментирования её как мифа. В данной работе миф рассматривается нами как способ мышления, прием литературной саморефлексии.

Письменная литература и мифология – разные области культуры, их взаимоотношения выстраиваются через проникновение мифа в литературу и наоборот. Литературные герои и авторы «золотого века» русской литературы в процессе мифологизации теряют личностную окраску, становятся всеобщим достоянием, обретают идеологическое звучание. Ремифологизируясь, персонажи как бы дважды подвергаются смерти: первый раз – в результате смерти прототипа и порождения литературного героя, во второй – в результате смерти литературного героя и порождения мифологического героя или мифа. Некоторые мифы создаются самим автором при жизни. Существование других мифов возможно только благодаря рефлексии читателя, чаще всего для возниновения этих мифов нужна временная дистанция. Такой мифологизации подверглась жизнь русских писателей-эмигрантов в XX веке. Достаточно обширно процессы и результаты литературной мифологизации освещены в сборнике статей «Культура русской диаспоры: эмиграция и мифы» [137], где рассматриваются как отдельные мифы о конкретном писателе и его творческой и политической позиции («биографический миф», «персональный миф» Г. Газданова, В. Набокова), так и мифы о русской эмиграции в целом («культурные мифы», «реальность их литературного существования»). Условно выделяются «мифы-идеализация» и «мифы-

развенчание»: «Культура русской диаспоры была воистину мифологичной: ибо она и сама создавала мифы, и воспринималась в метрополии под знаком мифа. У неё не было единого творца – каждый творил миф сам, по своему разумению. В итоге взору исследователя этой культуры предстаёт пёстрая картина как индивидуальных, так и коллективных мифов: о себе, о русской истории, о русской культуре» [137, с. 8]. Для нас важен структурно-семиотический подход к описанию масштабов явления эмиграции, градации составляющих его элементов, их номинации.

Степень изученности вопроса. Мифопоэтическое мышление и мифопоэтика как вид мифа являются актуальной областью современного литературоведения. Популярны также междисциплинарные исследования явления мифологизма с точки зрения философии, психологии, фольклористики. Присутствию мифа в современных литературных текстах посвящено немало научно-исследовательских работ: труды О.Э. Никитиной [113], Н.Г. Медведевой [99], А.С. Меркуловой [104], Н.К. Кашиной [47], А.С. Полушкина [125], Я.В. Солдаткиной [149], И.А. Балашовой [5], С.П. Черкашиной [179], И.Н. Зайнуллиной [41], В.В. Полонского [124] и др. В большей части исследований проводится мифопоэтический анализ литературного текста, основанный на традиционном понимании мифа и мифопоэтики, выявлении образных структурных элементов архаического мифа (ср: С.П. Черкашина «Художественная репрезентация архетипов женского начала в творчестве Л.С. Петрушевской» [179]). В нашей работе мы, отталкиваясь от положений, высказанных в вышеуказанных исследованиях, рассматриваем современную прозу не как вместилище мифологических образов и структур, а как пример семиотизации мифа в художественном мышлении авторов.

Постмодернистские тексты в силу своей интертекстуальности подходят для выполнения мифологических функций. Черты постмодернизма, которые сближают его с мифом, – знаковость (Е.М. Тюленева [163]), цитатность (Т.А. Смирнова [147]), наличие выраженной фигуры автора (В.В. Карпова [47]),

соотнесённость с традициями русской классической литературы (А.Г. Плотникова [119]) – становятся актуальной темой современных диссертационных исследований.

Роман А.Г. Битова «Пушкинский дом» по сложившейся традиции рассматривается как классический образец постмодернистского текста в литературоведческом дискурсе. Исследователи романа отмечают феномен «музейного мышления», цитацию, метаописательность, интертекстуальность, анализируют нарративную структуру и образ автора в романе (работы Е.Е. Бариновой [5], О.С. Мирошниченко [106], Э.Ф. Тугушевой [161] и др.).

В работе Э.Ф. Тугушевой «Метапоэтика А.Г. Битова» [161] определяется метапоэтический код в текстах Битова об А.С. Пушкине («литература о литературе»), говорится об авторских концепциях «единого текста», особенностях структуры образа автора и хронотопа. По мнению Э.Ф. Тугушевой, метапоэтический код Битова объясняется спецификой личности и творчества писателя, осмыслением не только границ внутри своего текста, но и внешних границ времени и пространства в литературе. Подобная подвижность «границ» между текстом и реальностью подталкивает читателя прочесть роман Битова «Пушкинский дом» не только в диахронии, но и в синхронии.

В работе «Метатекст в постмодернистском литературном нарративе: А. Битов, С. Довлатов, Е. Попов, Н. Байтов» Е.Е. Барина говорит о роли литературной рефлексии в становлении метатекста. По ее наблюдениям, постмодернизм способствовал тому, что творческий процесс как предмет изображения стал привлекать всё больше внимания, а литературная рефлексия как способ повествования так изменяет художественные тексты, что граница между текстом и метатекстом почти стирается [5]. Мысль о взаимодействии текста и метатекста в романе представляется нам продуктивной в аспекте нашей проблематики. Здесь, как и в рассмотренных выше работах, принцип размывания границ между вымыслом и реальностью считается одним из ключевых в определении метатекста. Метатекст, рассмотренный самостоятельно, без

внимания к предыдущим текстам, теряет свой смысл и целостность, также вторичность метатекста предполагает его неотъемлемую связь с описываемым текстом. Е.Е. Барина формулирует положения о том, как формируется теоретическая модель метатекста в составе постмодернистского литературного нарратива.

Роман А. Битова «Пушкинский дом» подвергается разного рода методологическим анализам, в том числе метатекстовому и интертекстуальному. В работе М.И. Марчук «Художественный текст как универсум культуры: "Пушкинский дом" А. Битова, "Волхв" Дж. Фаулза» [98] особое значение для нашего исследования имеет представленная в ней система персонажей: Митишатъев объявляется представителем демонического начала, предлагающим герою набор испытаний для проверки статуса наследника традиций, женские образы рассматриваются через призму оппозиций «дух / плоть».

Говоря об интертекстуальных связях в прозе А. Битова, большая часть исследователей обращается к творчеству А.С. Пушкина (И.А. Толмашов [157] и др.). Действительно, в художественном мире Битова Пушкин – постоянный объект деконструкций. Вторым по значимости предшественником, оказавшим влияние на поэтику А. Битова, Т.Г. Шеметова («Поэтика прозы А.Г. Битова» [184]) называет В. Набокова.

Основным источником формирования метатекста является изучение литературы самой литературой. Е.П. Воробьева («Литературная рефлексия в русской постмодернистской прозе: А. Битов, Саша Соколов, В. Пелевин») отмечает стремление к самоидентификации литературы в границах новой культурной парадигмы, изучает и описывает варианты реализации литературной рефлексии. По мнению Е.П. Воробьевой, «музейное мышление» – один из способов литературной рефлексии в романе А. Битова «Пушкинский дом», которое проявляется на персонажном, авторском, композиционном уровнях текста [31].

В аналитическом изучении «Пушкинского дома» неоднократно звучит мысль о том, что автор является сюжетообразующим компонентом романа, придающим единство разрозненным сюжетам. Исследование природы такой фигуры, как «автор», является основой диссертации В.В. Карповой «Автор в современной русской постмодернистской литературе: На материале романа А. Битова "Пушкинский дом"» [47]. Истоки происхождения автора-персонажа возводятся к возможностям автобиографической прозы, анализ текста романа представлен через осмысление «авторских масок».

Таким образом, в диссертационных исследованиях, посвящённых роману А. Битова «Пушкинский дом», затрагиваются проблемы соотношения понятий *автор / герой, текст / метатекст / интертекст*. О мифопоэтике романа говорится в связи с мифами о Пушкине и Петербурге.

Процессам мифологизации и семиотизации русской классической литературы как единого текста (или его фрагментов) в «Пушкинском доме» и близких ему по типу мифопорождающих текстах в пространстве прозы XX века не уделялось, на наш взгляд, достаточного внимания.

Практически нет диссертационных исследований, рассматривающих процесс формирования и функционирования мифов о русской классической литературе как единого текста с особой знаковой природой.

Цель нашего исследования – раскрыть процессы мифологической семиотизации текста через преобразование сюжетных схем, имён авторов и героев в знаки и культурные коды, функционирующие в пространстве прозы XX – начала XXI вв.

Избранной целью продиктованы следующие конкретные **задачи исследования:**

1) охарактеризовать неомифологизм как теоретическую проблему и как одно из ключевых художественных свойств современной русской литературы;

2) показать развитие и соотношение понятий «неомифологизм», «миф», «литература», «литературный миф», «мифологема» в современном художественном мышлении и научной теоретико-литературной рецепции;

3) проанализировать процесс превращения русской классической литературы в миф по схеме: *знак – символ – мифологическое сознание – миф*;

4) обозначить возможные способы присутствия и типологизации мифологического содержания в литературе;

5) проанализировать специфические черты неомифологизма в романах В. Набокова, А.Г. Битова, М. Шишкина, П. Крусанова, В. Маканина, В. Шарова, в частности, приёмы и механизмы в создании *преемственной связи* с текстами русской классической литературы, во взаимоотношениях автора и героя в условиях мифа.

Понятийно-терминологический аппарат работы включает ряд устоявшихся в научной методологии понятий: «постмодернизм», «метатекст», «интертекст», «миф», «мифопоэтика» – и некоторые гипотетические термины: «антимиф», «неомиф», «ре- и демифологизация», «поэтический / художественный миф», «литературный миф», «мифомышление». Принимая положение о неразделимости мифа (творения) и реальности, под неомифологизмом мы понимаем постмодернистскую модель-диаду *жизнь / текст* («реальность литературного существования», по выражению А. Битова); знаковую систему вторичной модели. Исходя из природы мифа, мы определяем и описываем процесс создания и разрушения «литературных мифов» в современной прозе, рассматриваем схемы перевода литературного сюжета в мифологический. О возможности существования «универсальных мифопоэтических схем», в частности, говорит В.Н. Топоров: «Универсальные мифопоэтические схемы реализуются полнее всего в архаических текстах космологического содержания, описывающих решение некоей основной задачи (сверхзадачи), от которой зависит все остальное. <...> Схемы такого рода отражаются и в архаичных космологических текстах, и в

карнавале, и в ряде произведений художественной литературы, включая и романы Достоевского...» [158, с. 194]. Его концепция легла в основу нашего исследования.

Объектом нашего исследования являются мифологизм современной литературы и мифологические модели его художественного воплощения. **Предмет** исследования – виды существования и приёмы реализации явления неомифологизма в современной русской прозе, в частности, процесс воспроизведения и формирования литературных мифов, средства их структурного повествования.

Основная гипотеза исследования. Русская классическая литература как единый текст, культурный концепт превращается в миф, становясь особым способом мировидения в мышлении современного читателя. Разделение содержательной части и структурной оболочки делает образы классической литературы знаками, «кладовой архетипов», источником тем, идей, проблем. В результате разрушения мифа о классической литературе и её героях рождаются новые мифы. Процессы ре- и демифологизации сосуществуют и развиваются параллельно. Антимиф становится мифом, пародируемая парадигма мифологизируется, обновляется. Через отрицание идёт своеобразное утверждение (антимифы о Гоголе, Пушкине). Развенчанный миф обретает со временем статус мифа, порождая или провоцируя рождение его новой ипостаси.

Таким образом, русская классическая литература становится национальной мифологией, «привычкой сознания» (по выражению В. Набокова), чему в равной степени способствуют процессы ремифологизации и демифологизации, их функционирование в текстах русской литературы конца XX – начала XXI вв.

В центре нашего внимания сосредоточены три процесса, действие которых направлено на русскую классическую литературу: 1) вторичная семиотизация её текстов, сюжетов, героев, образов, имён писателей; 2) мифологизация знаков, образовавшихся в результате первого процесса, что приводит к появлению шаблонов, схем, готовых сюжетов; 3) демифологизация как разрушительная и обновляющая энергия, высвобождающая оживляющие, созидательные

возможности мифа. Миф как способ мышления, обладающий синкретичным характером, сочетает в себе и некую шаблонность (модели поведения), и изменимость (оживляющая, созидаящая функция слова).

Процессы ре- и демифологизации имеют одинаковую природу и потому обуславливают друг друга. У ремифологизации два направления, причём основанием для обоих служат две функции архаического мифа: 1) создание моделей для поведения (гармонизация действительности) и 2) оживление (объяснение мира). Преобладание первой или второй идеи оказывает влияние на образную систему художественного произведения. Усиление первого момента ведёт к созданию образов с семантикой «музея», «хранилища», «дома» – некоего готового и замкнутого пространства. В этом случае, как правило, развитие сюжета заканчивается такими событиями, как «бунт» и «разгром». Если же на первый план выходит вторая функция мифа, то непременным условием будет присутствие в произведении фигуры творящего текст автора.

Вторичная семиотизация (как необходимость для существования культурного мифа) и функция мифа, направленная на создание модели для поведения, очень похожи в плане выражения, представляя собой «готовый сюжет», «готовое имя», не подвергающиеся анализу и критике. Разница лишь в том, что первый процесс подразумевает наполнение мифа актуальным для данного исторического времени содержанием. Об этом размышляет А. Битов: «Однако дух Золотого века никто не усвоил – его только присвоили. У Пушкина присвоили язык, употребляя как попало, старательно самого Пушкина не понимая» [15, с. 178]. Вторичная семиотизация проявляется именно в процессе *присвоения* мифа историей («миф» и «история» принципиально противоположны друг другу). Формирование пантеона великих писателей, мессианская идея русской классической литературы, вера в силу печатного слова, преемственность традиций, ученичество – всё это мифологизировало русскую классическую литературу, сделало её удобной формой для проведения идей любого рода, которые, будучи изречёнными одним из великих писателей, могут восприниматься как абсолютная истина (что полностью

соответствует законам мифологического сознания). Этот процесс отразился в анализируемых нами произведениях.

Одним из исходных теоретико-литературных положений нашей работы является признание русской классической литературы как сложившейся, оформившейся мифологической системы, восприятие которой отражается в научных и художественных текстах XX – XXI вв.

В нашей работе мы не освещаем богатство и глубину элементов русской классической литературы как единого мифа. Соглашаясь с этим её качеством, мы получаем опорную точку для последующих выводов, рассуждений, заключений. Мы размышляем над тем, что делает русскую классическую литературу мифом в восприятии читателя:

- 1) временная дистанция;
- 2) факт завершённости: Россия и её культура сравниваются с музеем (А. Битов «Пушкинский дом»), заповедной страной (В. Набоков «Подвиг»);
- 3) наличие первогероев: персонажи и ситуации, созданные русской литературой, становятся для русского человека ориентиром, а для следующих поколений писателей – материалом символизации.

Косвенными подтверждениями мифологичности русской классической литературы является сосуществование процессов ре- и демифологизации. Эти три процесса возможны только при наличии принятого мифа. Признание русской классической литературы единым мифом и признание процессов вторичной семиотизации, ремифологизации и демифологизации замыкаются в кольцо. Эти явления и понятия несостоятельны друг без друга, являются частями единой системы, в которой только и возможно прочтение литературного мифа. Питательной средой этой системы, полем её действия, воздухом является мифологическое сознание читателя. Без этого элемента система бездейственна, недоказательна.

Мифологизм в культуре XX – XXI вв. понимается неоднозначно: трактуется как черта эстетики постмодернизма (разновидность интертекстуальности) и как

самостоятельный тип создания художественной действительности, обладающий специфическими способами и средствами реализации. Постструктурализм играет чужими текстами, миф, выступая в функции знака литературного текста, включается в этот процесс, трансформируя свой смысл и структуру. Мифологическая семиотизация литературного текста получает следующие характеристики: обеднение содержания; замена смысловой многозначности однозначностью; установка на узнаваемость шаблона, схематизацию сюжета; главенствующая роль мифотворящего сознания автора (демиурга, как В. Набоков, А. Битов), который управляет мифами. Мифологизация романа, творческого процесса, литературы – это не подражание реальности, а её осознание, стремление к созданию иной действительности. Процессы ре- и демифологизации развиваются параллельно, будучи включёнными в семиотическую парадигму «жизнь / текст». Не случайно герой романа А. Битова «Пушкинский дом» воспринимает окружающий мир как книгу или цитату.

Научная новизна диссертации обусловлена поставленной целью и задачами и заключается в следующем:

1) обозначены возможные способы присутствия и типологизации мифологического содержания в литературе и проанализирован процесс мифологизации элементов текста по схеме: *знак – символ – мифологическое сознание – миф*;

2) показано развитие и соотношение понятий «неомифологизм», «миф», «литература», «литературный миф», «архетип», «мифологема» в современном художественном мышлении и научной теоретико-литературной рецепции;

3) выделены приёмы и механизмы мифологической семиотизации текстов русской классической литературы и преобразования имени в знак;

4) проанализированы отношения автор / герой в условиях литературного мифа;

5) в работе рассматриваются в сопоставлении художественные тексты, ставшие достоянием научной мысли, и произведения, совсем недавно введенные в научный оборот.

Современный мифологизм не просто игра культурными кодами: помимо прочего, это возвращение литературы к своему прародителю – Мифу – как форме познания и моделирования картины мира.

Материалом для данного исследования послужили художественные тексты русской современной прозы: «Дар», «Подвиг» В.В. Набокова, «Пушкинский дом», «Фотография Пушкина» А.Г. Битова, «Прогулки с Пушкиным» А. Терца, «Андеграунд, или Герой нашего времени» В. Маканина, «Венерин волос» М. Шишкина, «Укус ангела» П. Крусанова, «Заповедник» С. Довлатова, «Возвращение в Египет» В. Шарова. Большая часть работы посвящена «Пушкинскому дому», тексту о мифах и тексту-мифу одновременно, в метаописательной структуре которого реализуются идеи мифологизации литературы и обнаруживают себя механизмы мифопорождения. Выбор текстов продиктован вышеуказанной целью исследования. Прежде всего, нас интересуют те произведения, в которых действует герой-носитель мифологического сознания, герой-читатель. Так как область действия мифа – сознание, то и изучать мифологические формы бытования русской классической литературы в современной литературе мы можем только в рамках сознания носителя этой литературы.

Временной разрыв между датами написания произведений, избранных нами для анализа, обусловлен стремлением представить преемственность и развитие мифа о русской классической литературе. Тексты, написанные в эмиграции («Дар», «Подвиг»), в ситуации «подполья» («Пушкинский дом», «Фотография Пушкина», «Андеграунд, или Герой нашего времени», «Прогулки с Пушкиным»), современные («Венерин волос», «Город Пушкин», «Укус ангела», «Возвращение в Египет»), объединяются похожими (подчас идентичными) процессами взаимодействия с русской классической литературой.

Теоретико-методологическую базу исследования составили труды общетеоретического характера по вопросам теории трансформации мифа. В философском и культурологическом аспектах исследования мы опирались на труды А.Ф. Лосева [85, 86, 87, 88], Ю.М. Лотмана [89, 90, 91, 92], А.М. Пятигорского [134], Дж. Фрезера [171], Э. Тайлора [152], К. Леви-Стросса [71], Р. Барта [6, 7, 8, 9, 10], М. Элиаде [192, 193, 194] и др. В диссертации использованы принципы исследования мифопоэтического текста в литературе, сформированные Е.М. Мелетинским [100, 101, 102], З.Г. Минц [105], В.Н. Топоровым [158, 159] и др. Работа основывается на теоретических разысканиях в области мифа и мифологического А.Н. Афанасьева [3], В.Я. Проппа [133], А.А. Потебни [127], А.Н. Веселовского [27], О.М. Фрейденберг [169, 170], а также ученых XX века: Я.В. Погребной [121, 122, 123], В.Ю. Белоноговой [13], В.А. Маркова [96] и др.

В работе использованы такие актуальные в современных научных условиях **методы исследования**, как мифопоэтический, интертекстуальный, онтологический, структурно-семиотический, системно-типологический.

Положения, выносимые на защиту:

1. Русская классическая литература в мифологизированном художественном сознании распалась на отдельные, самостоятельные знаки, стала питательной средой, «строительным материалом» для романа XXI века, целостным «культурным текстом», воплощая такие функции мифа, как гармонизация действительности, оживление, объяснение мира, соотносясь с мифом по функциям и способу её восприятия.

2. Для создания литературного мифа необходимо мифологическое сознание, воспринимающее знак как миф, героем должен быть читатель русской классической литературы. Автор свободен от мифов: он творит их, а не живёт ими.

3. Процессы ре- и демифологизации в современной литературе развиваются параллельно, провоцируя и предопределяя друг друга. Развенчание мифа, обретая

статус утверждения (социального и эстетического), порождает традицию и занимает место предшественника. Важный механизм демифологизации – абсурдизация содержания, утверждающая иной ракурс прочтения мифа.

4. О демифологизации образа или сюжета свидетельствуют нарративная структура текста, авторская индивидуальная мифология, саморефлексия (миф, анализирующий себя изнутри, разрушается), метаописание (миф о мифе).

5. Процесс ремифологизации содержит в себе разрушительный заряд, так как восприятие становится трафаретным и шаблонизированным, а демифологизация, напротив, положительна, ведёт к созиданию истинных, глубинных смыслов классических текстов. Приёмы демифологизации (пародия, абсурд, карикатура, бытовизация, детализация и «очеловечивание») содержат новые потенции мифологизации.

Апробация исследования. Основные результаты исследования обсуждались на ежегодной научной конференции аспирантов и докторантов (КубГУ, 2012, 2013), на региональной научно-практической конференции молодых учёных «Развитие социально-культурной сферы юга России» (2013), на Международной научно-практической конференции молодых ученых «Актуальные вопросы современной филологии: теория, практика, перспективы развития» (Краснодар, 2107), на заседаниях кафедры истории литературы, теории литературы и критики КубГУ, проходили апробацию в ходе аспирантской практики, опубликованы в 11 статьях, в том числе 4 – в изданиях перечня ВАК.

Практическая значимость работы заключается в возможности применения её результатов при разработке курсов истории русской литературы XXI века в высшей школе. Результаты исследования применимы в элективных курсах по истории отечественной литературы XXI века и в курсах по выбору, посвящённых творчеству А.Г. Битова, В.В. Набокова, а также по проблемам постмодернизма и неомифологизма.

Структура исследования. Работа представляет собой научный текст, состоящий из трех глав, введения, заключения и списка литературы, который состоит из 203 источников. Общее число страниц текста – 181.

Глава 1. Миф как «внетекстовая знаковая реальность» в современной науке о литературе XX века

Первая глава посвящена изучению теории мифа. Рассмотрены основные термины и понятия, используемые при определении мифа в литературе, обозначен терминологический аппарат для практической части исследования. Основное внимание уделяется процессам вторичной семиотизации как результату взаимодействия мифа и литературы в XX – XXI вв.

1. 1 Миф как культурно-исторический феномен

Мифология – тема привлекательная не для одного поколения учёных и исследователей. Без точного и полного понимания мифа сложно говорить о его влиянии на литературу, о его роли в современной литературе и культуре.

Мифология в силу своей смысловой нагруженности, многофункциональности, богатой истории интересует учёных разных областей: философии, культурологии, социологии, психологии, филологии. *Миф как философская проблема* освещается в работах Ф. Ницше [114], А.Ф. Лосева [85, 86, 87, 88], А.М. Пятигорского [134], А. Косарева [55] К. Хюбнера [177] и др. В своём труде «Диалектика мифа» А.Ф. Лосев использует принцип апофатической эстетики в практике определения мифа – логику отрицания, – объясняя отличие

мифа от того, за что его часто принимают: от символа, знака, вымысла, поэзии (т.е. от того, что не является мифом, но с ним соотносится). Учёный приходит к выводу о том, что миф есть одновременно личность, слово, чудо: «Миф есть в словах данная чудесная личностная история» [85, с. 265]. Доминантой определения понятия является *мифологический способ мышления*, который свойственен не только человеку первых цивилизаций, но и современному. При этом А.Ф. Лосев отмечает, что такой способ видения мира приоритетнее и полнее, чем научный. В результате развития цивилизации миф, понятый изнутри самого себя, осмысливающий сам себя, исчезает – остаётся мифология.

Для Ф. Ницше [114] разгадка хаотичной, не поддающейся ясному объяснению природы творчества таится в древнегреческой мифологии.

А.М. Пятигорский [134] говорит о мифе как о некотором *уникальном и совершенном знании*, которое воплощает одновременно результат и познание вещи или явления.

Таким образом, в философском осмыслении:

- миф – синтез четырёх понятий: личности, истории, чуда и слова;
- миф – это специфический *тип мышления*, порождающий мифологические ситуации и персонажи. Процесс мифологизации всегда глубоко личностный; миф – слово, но не свод текстов, это категория живая, развивающаяся, возможная только в условиях бытия личности;

- миф существует лишь при истолковании, в условиях интерпретации конкретного содержания. Функционально миф нуждается в читателе, слушателе, в некоторой воспринимающей стороне. Как и в поэтике постмодернизма, текст создаётся в процессе чтения, читатель – полноправный участник этого процесса сотворчества наряду с писателем.

Изучением мифа в культурологическом аспекте занимались К. Леви-Стросс [71], Дж. Кэмпбелл [69], Э. Тайлор [152], М. Элиаде [192, 193, 194]. Их исследования интересны и в историческом отношении (постепенное развитие мифа и степень осознания его как особого типа мышления), и в теоретическом

(выявление основных функций мифа, специфика обрядов и текстов, через которые он выражался). Для нашей работы существенными являются те структурные особенности мифа, на которые обращают внимание К. Леви-Стросс и М. Элиаде. К. Леви-Стросс отмечает сложность управления мифом, составленного по определённой схеме, прибегая к сравнению с языком: если при разговоре осознанно применять законы фонетики и грамматики, то легко сбиться с мысли. Анализируя мифы, невозможно показать ход мыслей людей, но можно увидеть, как мифы влияют на мышление человека [72]. М. Элиаде в своих трудах называет следующие главные функции мифа: гармонизация мира, создание моделей поведения. Миф воспринимается в качестве некой дорациональной матрицы, конфигурирующей человеческое мышление.

Дж. Кэмпбелл формулирует основной сюжет мономифа: «удаление от мира, приобщение к некоему источнику силы и возвращение в обычный мир с источником новой энергии, которая вернет утраченную некогда жизнь» [69, с. 44].

Психологические аспекты мифа были выделены К. Юнгом [200], который ввёл понятия коллективного бессознательного и архетипа, что помогает при наблюдении за некоторыми механизмами мифопорождения.

Определение *мифа с точки зрения соотношения с языком и литературой* находит выражение в классических трудах А.А. Потебни [127], В.Я. Проппа [133], О.М. Фрейденберг [169, 170], Е.М. Мелетинского [101, 102], Ю.М. Лотмана [89, 90, 91, 92], В.Н. Топорова [158, 159], Р. Барта [10] и др. Современные учёные-литературоведы рассматривают *миф* не только как архаичную форму существования литературы, но и как *один из способов существования литературы* сегодня. Такая точка зрения на миф обоснована в работах Я.В. Погребной [121, 122, 123], В.Ю. Белоноговой [13], А.Ю. Мережинской [103], В.А. Маркова [96] и др.

«*Миф*» – многозначный термин. Он может использоваться и для обозначения определённого восприятия мира, и как приём художественной литературы, и как

произведение. В.П. Руднев под мифом понимает миф древнее предание, мифотворчество и особое состояние сознания [136].

Человек обращается к мифу в период потрясений, излома, смены эпох, при нарушении привычного порядка жизни. XX век с его переворотами, войнами, революциями, динамикой технического прогресса, приведшего к гибели миллионов людей, заставил человечество усомниться в верности и гуманности научной картины мира. Наука не справилась с ролью абсолютного высшего знания, что спровоцировало обращение к мифологическому, интуитивному образу мышления. Необходимость объяснить страшные и зачастую нелепые катастрофы, определить своё место в мировой истории привела к расцвету мифотворчества. Всё это позволяет признать XX век мифологизирующей эпохой, отмеченной панмифологизмом: синкретизмом философии, науки и искусства (в отличие от естественного синкретизма первобытного мифа). Ю.М. Лотман, объясняя эту ситуацию, говорит о возникшем в XX веке стремлении воспринимать познание как мифологическую форму. Элементы мифологических структур проникают в философию (Ф. Шеллинг, Ф. Ницше, Вл. Соловьёв, экзистенциалисты), в психологию (З. Фрейд, К. Юнг), в искусствоведение (импрессионистская и символистская критика).

В области художественного творчества влияние мифа ориентирует литературу на древнее мифологическое сказание, которое выражается, по мнению А.Ю. Мережинской, в следующем:

- 1) через использование архетипических образов и традиционных мифологических сюжетов;
- 2) через следование некоторым структурным принципам мифа, например, принципу «бриколажа – взаимного отражения» (К. Леви-Строс), неразличению иллюзии и реальности, имитации циклического времени мифа, и некоторых особенностей повествования;

3) через само мифологическое сознание как особенность культурной ментальности, актуализированной в современных условиях, находящей своё выражение в фольклоре, в частности, в устных легендах;

4) изучаются и способы манипулирования сознанием, опирающиеся на базовые архетипы и мифологические модели [103].

Всё это даёт основание для разделения традиционного мифа и идеологического, хотя чёткой границы между ними нет:

– традиционный миф возвращает человека к экзистенциальным и онтологическим проблемам, позволяет посмотреть на современность с позиции вечности;

– идеологический миф претендует на объяснение порядка вещей, существенно их упрощая, его цель не познание, а манипулирование.

Идеологический миф представляет интерес в большей степени для социологии, а не литературоведения, так как по сути своей это нарочно придуманные мифы, действующие на уровне организации государства. К ним, как правило, относят мифы о советской действительности, буржуазную философию, рекламу. Мифы такого порядка рассматривает Р. Барт [10].

Мифопоэтический анализ современной литературы позволяет говорить о новых процессах, которые действуют при отборе материала для мифотворчества. Мифология всегда нуждается в определённых знаках и символах, но если в первобытную эпоху ими были явления и предметы природы (так как цель первобытной мифологии – объяснить окружающий мир и придать смысл его действиям и действиям человека), то в XX – XXI вв. это предметы и явления культуры и, в частности, литературы. Из произведений русской классики современная культура заимствует образы, как из национальной мифологии. Подобное мифотворчество в современной науке получило название *неомифологизма*.

Я.В. Погребная указывает два пути создания неомифа: аналогизирующий и актуализирующий. Первый использует аналогии с архаическим мифом, расширяя

пространство текста, который обращён в вечность. Второй путь – пример индивидуальной авторской мифологии, которая избирательно использует знаки и символы, наделяя их мифологическим смыслом только в определённом контексте [122].

Проблемой неомифологизма в отечественном литературоведении занимались З.Г. Минц [105], В.П. Руднев [136], Я.В. Погребная [122, 123], Л.В. Ярошенко [203] и др. В своей концепции мы используем готовые смыслы, общепринятые области терминологических разграничений основных категорий нашего понятийного аппарата. Мы оперируем устоявшимися понятиями (*дискурс, постмодернизм, миф, абсурд, символ*) и вводим некоторые «гипотетические» определения или термины (*литературный миф, роман-миф, неомиф* и др.)

Итак, *неомифологизм* является характерной чертой искусства XX – XXI вв. Политические, идеологические, культурные, литературные мифы являются частными случаями неомифологизма. В нашем исследовании мы используем термин *литературный миф*, подразумевая под этим понятием разновидность неомифа.

1. 2 Миф и неомиф как теоретико-литературные концепты

Мифологический и логический способы познания мира сосуществуют. Изменяется только степень преобладания того или иного образа мышления. Само по себе мифологическое сознание безобидно как данность, неизменный факт существования мира и его устройства. Его слабое место в том, что его легко обмануть, выдав за миф простой символ, не имеющий внутри содержания соответствующей мифу значимости. Забегая вперёд, можем сказать, что русская классическая литература обманула саму себя, приняв себя за миф и позиционируясь

в таком качестве перед читателями: «Русская литература продолжала преувеличивать свою роль, потеряла иммунитет и простудилась» [15, с. 179].

Термин «неомифологизм» в современном литературоведении встречается довольно часто наряду с близким ему термином «мифологизм». Художественный текст уподобляется мифу. В словаре В.П. Руднева *неомиф* трактуется как переосмысленный, стилизованный, адаптированный к современности, акцент делается на том, что в роли мифа могут выступать и историко-культурные события, в том числе художественные тексты. А это приводит к тому, что художественный текст стремится быть похожим по структуре на миф [136]. В. Руднев называет основные черты такой структуры: игра на стыке между иллюзией и реальностью, циклическое время, уподобление языка художественного текста мифологическому, наличие мифологических двойников.

Проблеме теории и поэтики неомифологизма посвящены обстоятельные работы Я.В. Погребной [122, 123], в которых она последовательно определяет содержание понятия «неомифологизм», опираясь на ранее сделанные исследования, называет характерные особенности неомифологизма, рассматривая способы его существования в литературе, исследуя характер его взаимодействия с архаическим мифом. Происходит адаптация основных черт архаического мифа к неомифу, через который в произведении утверждается альтернативный инвариант реальности.

Неомифологизм может ошибочно отождествляться с мифологизмом или пониматься только в узком смысле. Разграничивает понятия «миф» и «неомиф», прежде всего, их содержание: архаический миф повествует о вечном, уходит корнями в древность, присутствовать в современном тексте архаический миф может как намёк, аллюзия, подтекст, как источник образов и архетипов. По мнению Я.В. Погребной, миф, вплетённый в ткань повествования современного произведения, – это миф, уже существовавший, вспомнившийся, определяющий логику поведения персонажей. Напротив, неомиф являет собой миф новый, не существовавший ранее. Сохраняя все характеристики мифа (и структурные, и

художественные), неомиф наполняется новым содержанием, чаще всего современным. Другими словами, *неомиф* – это такое повествование, которое заимствует у традиционного архаического мифа структуру, методы, приёмы, но наполняет их своим, новым содержанием.

Ситуация, характерная для современной мифологии и оправдывающая существование последней: божеством становится продукт культуры. А точнее, что и является темой данного исследования, – литературы. Функции древних божеств перекладываются на литературных героев или писателей. Неомифологизм как предмет филологического исследования был порождён творчеством символистов, которые мифологизировали свою биографию, историю России, современную им действительность. Истоки неомифологизма таятся именно здесь. Символисты (а за ними футуристы, постмодернисты) подали пример восприятия литературы не как словесного творчества, а как источника знаний о мире, жизнетворчества, также символисты стали создавать свои миры, в которых старались жить, они стали реализовывать возможности написанного текста, в жизни, стирали границы между реальностью и вымыслом. Это дало начало процессам авторской неомифологизации. Мы не будем подробно останавливаться на вопросе о происхождении неомифологизма, так как нас интересует не развитие явления, а его функционирование в современной литературе.

Неомиф в некотором смысле знаменует собой торжество структурализма: ведь он наглядно доказывает, что мифом может быть всё – важна заполняемая структура: подвергаться мифологизации может любое *означаемое*, выраженное категориями мифологического мышления *означающее*. О новом содержании неомифа говорили А.Ф. Лосев («Диалектика мифа») и Р. Барт («Мифологии»). А.Ф. Лосев [85] писал о том, что мифический образ сам по себе не может существовать. Мифическим его делает оформление, восприятие другого: не определённая вещь является мифичной изначально, такой её делает мифичный способ изображения этой вещи.

Итак, *миф и неомиф* роднит именно их структура, форма. Я.В. Погребная называет следующие характеристики, которые и делают неомиф особым типом художественного мифологизма, раскрывая структурные и содержательные элементы понятия:

- мифологизация судьбы автора и творческого процесса;
- преобразование культурного героя в трикстера;
- семантизация;
- появление мифологического персонажа в произведениях XX – XXI вв;
- переосмысление мифологических ситуаций.

Эта концепция неомифа близка тезисам Л.В. Ярошенко в сопоставлении неомифа и традиционного мифа:

- миф воспринимается в образном ключе, для него необходимо, в первую очередь, наивное созерцание; неомиф для своего осознания требует интеллектуального усилия, философской точки зрения;

- миф обращён к космосу, ко всеобщему; неомиф обращается к истории, это миф, поддавшийся времени, наполненный современным содержанием;

- миф – носитель абсолютного знания; неомиф – одна из точек зрения на действительность, в том числе и на миф, ему присущи ирония, пародия, абсурд, которым не может быть места в традиционном мифе;

- миф – произведение коллективное, неомиф – личное, отсюда – неизбежная установка неомифа на психологизм, индивидуальное творческое начало;

- миф объясняет природу вокруг человека, неомиф – цивилизацию, созданную человеком;

- в мифе над человеком довлеет рок, судьба, в неомифе – рутина, повседневность;

- в мифе культурный герой приносит людям блага цивилизации, охраняет установленные границы, законы, порядки, в неомифе культурным героем зачастую становится трикстер.

Продолжая сопоставительный ряд, можно добавить следующие характеристики:

– исконный миф анарративен (согласно О.М. Фрейденберг, изначально миф называл, а не повествовал), а современный принимает форму рассказа, повествования;

– в сопоставляемых разновидностях мифа наблюдаются разные позиции реципиента: у мифа – хоровое согласие, у неомифа – индивидуальное понимание.

Неомиф предполагает существование некоего первомифа, на основе которого он создаётся: первомифом может быть архаическое повествование, событие истории, современности. Неомиф часто обращён к нескольким мифам одновременно (в виде цитат, аллюзий, реминисценций).

У. Эко рассматривает разновидность современного мифа на примере героя комиксов Супермена [191]. Этот миф выполняет функцию объяснения мира и примиряет читателей с действительностью. Образ супермена ориентирован на обыкновенного человека, который может идентифицировать себя с героем. Отличие героя неомифа от героя мифа в его двойничестве: он обладает сверхспособностями, но ведёт обычную жизнь, чем похож на читателя комиксов: «положительный герой должен воплощать в наивысшей степени потребность в силе, которую средний гражданин испытывает, но не может удовлетворить» [191, с. 230]. Структура неомифа зависит от новизны сюжета. В этом его отличие от архаического мифа с предсказуемым сюжетом.

В центре внимания неомифа – судьба отдельного человека. Неомиф развивается в то время, когда интерес к отдельной личности побеждает интерес к общечеловеческой истории, поэтому он рассматривает личное в свете всеобщего, интересуется именно взаимоотношениями личности и внешнего мира, отношением личности к мифу. Мифологическое содержание здесь мыслится не как последняя и единственная истина, а как начало поиска новой истины. Неомиф представляет собой вариации архаического мифа.

Поскольку темой нашего исследования являются литературные мифы, механизмы их мифопорождения, эти последние обобщения для нас особенно значимы.

Отношения художественной литературы и мифа исследуются с двух сторон: эволюционной и типологической. При первом подходе миф воспринимается как определённая стадия сознания, та, что предшествует письменной литературе. Для типологического подхода (которого мы и придерживаемся в ходе нашей работы) характерно сопоставление мифологии и письменной литературы как двух принципиально различных способов видения и описания мира.

Способы проникновения мифологического материала в современность разнообразны: коллективное бессознательное, «память жанра», авторский интерес к архаическим образам, структурам, сюжетам и осознанное обращение к мифологической традиции. В работе мы опираемся на данные положения, считая мифологическим материалом содержание и структуру русской классической литературы.

Мы не можем говорить о мифах русской классической литературы, умалчивая о её читателе. По мнению А.Ф. Лосева, для становления мифа необходимо мифологическое сознание, культурное событие личность переживает как часть своей биографии. Из всего многообразия литературных мифологических текстов мы ограничиваем область своих наблюдений теми, в которых можно рассмотреть становление мифа через читательское восприятие.

По мнению некоторых исследователей, литература и миф всегда сосуществуют и дополняют друг друга. Но в некоторые эпохи эта связь проявляется особенно ярко.

Наиболее заметным и ощутимым проникновение мифа в литературу становится в творчестве символистов. Связано это, в первую очередь, с тем, что для них искусство становится не способом отражения действительности, а средством её преобразования. Эта новая функция искусства требовала обращения к форме мифа. Как отмечают многие исследователи, именно символисты впервые

осознали миф как теоретическую задачу. Особенно близким к мифу оказалось словесное искусство, позволяющее воспринимать мир как единый текст, единый миф. И поэтому реальные в историческом отношении образы великих людей символисты воспринимают наравне с литературными и мифологическими героями, которые заключают в себе идею с вечным значением. Подобная концепция реализуется в произведениях Д.С. Мережковского, Вяч. Иванова, А. Блока.

Миф – это повторение классической ситуации на витке истории с незначительными уступками времени. В рассматриваемых нами произведениях прозы XX века такими ситуациями становятся сюжеты русской классической литературы и процессы их мифологизации и семиотизации.

Герои и тексты русской классической литературы выполняют типовую роль знака в жизни людей. Литература изначально близка мифологии как ситуация создания и названия мира через слово. Роман как жанр предполагает подобное параллельное бытие. Цинцинат Ц. в романе В. Набокова «Приглашение на казнь» хотел назвать недоназванный мир – всё было названо: сотворение равнозначно называнию, обозначению вещей, возрождается магическая функция слова. Литературу, миф и неомиф сближает номинативная функция слова.

По наблюдению Ханзен-Лёве О.А., к мифотворчеству способно только искусство, так как религия, философия, наука более не способны творить мифологию [173]. Подобную мысль развивает А.И. Герцен в книге воспоминаний «Былое и думы», говоря о том, что Россия, лишённая социально-политической жизни, заменяла её жизнью в литературе: «Русская культура всегда отдавала приоритет словесности, самоотождествляла себя через литературу по преимуществу» [153, с. 224], мифологизируясь, становясь знаковой.

Ю.М. Лотман отмечает приёмы конвергенции и трансформации мифа в художественные тексты. Учёный называет, в частности, следующие отличительные черты неомифологизма XX века [91]:

1) художественные тексты (нарративного типа) выступают в функции мифов, а роль мифологем выполняют цитаты, перефразировки;

2) циклическая концепция мифа;

3) мотив «вечного возвращения» (Ницше);

4) поэтика лейтмотивов – поэтических мифологем (свёрнутых до имени – чаще имени собственного – «осколков» мифологического текста, «метафорически» сопоставляющих явления из мифов и истории, «метонимически» замещающих целостные ситуации и сюжеты.

Нельзя не сказать и о том, как литература оказывает влияние на миф. Чёткая структурная организация литературы позволяет ей не только осваивать мифологическую традицию, переосмысливая ее, но и видоизменять мифы по законам поэтики. Это даёт нам основание говорить о процессе создания «литературного мифа», в котором сосуществуют содержательные и структурные особенности мифа и литературы.

Таким образом, неомифологизм современной литературы является новой вариацией мифологизма предшествующих эпох, интерпретируя мифы, сложившиеся ранее и осваивая тенденцию к мифотворчеству. Но всё-таки неомифологизм под влиянием историко-культурных преобразований приобретает в культурно-исторической перспективе и новые качества, что вынуждает нас при характеристике этого явления использовать приставку «нео». Неомиф – это возможность мифологического мышления в современном мире, имеющем научное знание, опыт катастроф и разочарований, развитую культуру и коммуникацию.

В современной жанрологии выделяются различные формы взаимодействия мифа и литературы. Так, Ю.М. Лотман отмечал появление следующих жанров XX века: *романы-мифы, драмы-мифы, поэмы-мифы*.

Роман-миф – один из жанров современной прозы, для которого характерна ориентация на миф (см. работы В. Шкловского [187], Е.М. Мелетинского [102], З.Г. Минц [105], Л.В. Ярошенко [202]).

Взаимодействие мифа и литературы в границах художественного произведения может происходить за счёт частичного применения элементов мифа: *образов, сюжетов, циклического времени, сакрализации пространства*, что использовалось и писателями XIX века. Но не это определяет жанр романа-мифа. По словам Л.В. Ярошенко, в романе-мифе миф не просто фрагмент или приём – это миф о мире. *Роман-миф* предполагает такое объединение мифологического и романного начал, когда элементы двух этих систем образуют новый жанр литературы.

Роман-миф, помимо особенностей сюжетостроения и образной системы мифологического повествования, берёт на себя часть его функций, объяснение мира, например. В основе такого типа романа лежит определённый миф, который при случае автор пересказывает, но содержанием романа является не пересказ мифа, а то развитие событий, которое следует по логике основного мифа, которым может быть как часть архаического мифа, так и миф, созданный самим писателем. Роман-миф предполагает наличие *мифологического сознания* у писателя, читателя или героя. XX век способствовал возникновению этого жанра как эпоха, нуждающаяся в мифологическом сознании, в способности видеть мир через призму рассказанной истории-правды. Например, «Подвиг» В. Набокова трактуется как роман-миф.

Таким образом, можно отметить активный процесс семантизации «мифа» и «неомифа» как теоретических концептов в современном научном мышлении, вычленившим градацию и целый ряд соотносимых образов-понятий – *мифологема, мифологическое мышление (сознание), жанр-миф (поэма, роман, повесть), демифологизация, ремифологизация, мифопоэтика, мифотворчество, архетип, мифологизм*.

Роман-миф как жанр современной литературы обладает следующими жанроопределяющими признаками:

- а) диффузный характер отношений между миром и личностью;
- б) система персонажей как ряд двойников-дублёров;

- в) введение символично-мифологического слоя как аналога фабульных событий;
- г) преодоление конкретно-исторической и пространственно-временной закреплённости;
- д) доминирование кумулятивной схемы;
- е) ослабление фабульной связности;
- ж) совмещение разных модусов времён, наложение пространственных локусов;
- з) субъективная нерасчленённость, неразличение «я» и «другого» [202].

Таким образом, миф проникает во все уровни структуры романа: сюжетно-композиционный, пространственно-временной, образный, субъектный и словесно-речевой.

Содержание индивидуально-авторского мифологического сознания менялось с развитием истории культуры. Несомненным остаётся важность его в теоретическом определении мифа.

Бытование мифа возможно лишь в определённом сознании. Миф, выраженный через знак, становится видимым объектом. Миф в архаическую эпоху функционировал в рамках определённого типа сознания, воспринимающего мир и себя в нём нераздельно: то, что существует в сознании, существует и в природе, и наоборот. В современной науке называют этот особенный способ мышления мифологическим сознанием, а мифом – проявление этого сознания в семиотической системе.

Мифологическое сознание диалогично по отношению к рациональному и пребывает в современной культуре, выражаясь преимущественно в искусстве. Несомненно, оно претерпело некоторые изменения, связанные с приоритетом культуры над природой. О.М. Фрейденберг в своей книге «Миф и литература древности» называет следующие законы мифологического мышления, действующие в первобытную эпоху:

- 1) отсутствие причинно-следственного ряда;

2) симбиоз прошедшего с настоящим, так как примитивное сознание не умеет преодолевать пройденного;

3) синкретизм субъективного и природного: жизнь человека и природы – одно; то, что происходит с природой, происходит с человеком [169].

Делая вывод, можно следующим образом обозначить процесс возникновения *неомифа*: миф теряет своё содержание, становится формой для содержания иного порядка, становится знаком, указывающим на иной смысл, потом вбирает в себя этот смысл настолько, чтобы подразумевать его, то есть становится символом этого содержания. Происходит процесс слияния формы (бывшего содержания) с новым содержанием, рождающий *неомиф* или *литературный миф*. Для современных процессов мифологизации необходимо *мифологическое сознание*.

1.3 Миф как «реальность литературного существования»

С точки зрения структурального подхода (принципов которого мы придерживаемся в нашей работе), литература является знаковой системой, которая, по мнению Ю.М. Лотмана [92], говорит на специфическом языке, который по отношению к естественному языку является вторичной моделирующей системой, создающей возможность индивидуального языка для отдельного художественного произведения. Искусство – это способ общения, специальный язык, то есть, согласно семиотическому подходу, упорядоченная система, которая является средством коммуникации и пользуется знаками. Произведения искусства, созданные на этом специальном языке, можно считать текстами

Структуры естественного языка и вторичного схожи: знак – содержание (значение). Если в естественном языке знаки – это буквы и фонемы, то в языке искусства то, что является знаком, определяется автором и воспринимающим сознанием. Границы, разделяющие знаки, прокладываются свободно и зависят только от того, замечают ли их: текст выдаёт читателю информацию в меру его понимания и язык, который поможет понять больше при перечитывании. Текст, как живой организм, взаимодействует с читателем, обучает его.

Для понимания механизма семиотизации мифа важны научные положения Ю.М. Лотмана о соотношении понятий: *знак – текст – код – миф – символ*. По словам Лотмана, «художественный текст становится носителем определенной мысли – идеи», что в функциональном плане сближает его со знаком. Текст, помимо своего основного содержания, способен указывать на нечто, находящееся за его пределами, возможно даже – за пределами литературы. «Литературный текст – сложно организованный знак. При этом составляющие текст словесные структуры, изучаемые поэтикой, являются означающими, а реализованная в произведении модель мира – означенным знаком» [126, с. 74]. Для нашей концепции важно понятие «внетекстовая знаковая система» и его границы в пределах индивидуальной авторской мифологии.

Любой художественный текст создаётся как уникальный «знак особого содержания». Помимо системы знаков, характерной для определённого текста, существует так называемая *внетекстовая знаковая система*, границы которой определяются только знанием и сознанием автора и читателя. Эта внетекстовая система является хранителем содержания для знаков: знак-текст словно собран из рядовых элементов и даже может быть прочитан в соответствии с традиционными правилами. По мнению Ю.М. Лотмана, любое произведение современности создаётся с опорой на традиционный материал, в противном случае его новаторство не воспринимается. Тогда можно говорить и о том, что *внетекстовой знаковой системой* будут являться все явления культуры, лежащие вне пределов рассматриваемого текста, в том числе и другие художественные тексты, которые

закодированы множество раз. Для нас интересной представляется не столько многослойность знака в языке художественного текста (т. е. его содержательная сторона), сколько *возможность текста стать знаком* (т. е. сторона формальная). Поэтому тексты, которые создавались как отдельные самостоятельные произведения в дальнейшем могут функционировать как части глобального текста (любого автора). Это создаёт условия для их символизации и мифологизации.

Исходя из того, что граница различия между знаком и символом условна и подвижна, мы в нашей работе будем придерживаться определений, данных А.Ф. Лосевым, который называл символом любой знак, который может иметь бесконечное количество значений. Придерживаясь этого утверждения, можем сказать, что *знаковое бытие* для литературного текста является промежуточной стадией на пути становления *символом*, а потом и *мифом*. Текст вначале становится знаком, указывающим на определённую идею, но после, обрастая новыми значениями в новых культурных и исторических контекстах, приобретает природу и функции символа, обладающего множеством значений. А.Ф. Лосев в своей работе «Знак. Символ. Миф» [86] размышляет о символичности художественных произведений русской классики. По его мнению, роман И.А. Гончарова «Обрыв» или пьеса Горького «На дне», безусловно, не состоят из мифов, но их содержание гораздо шире, чем непосредственное изображение сцен из жизни. Условно можно говорить о мифологизации литературного произведения.

Д. Сегал [142], размышляя о литературе как о вторичной моделирующей системе, за основное положение принимает то, что в русской традиции литература всегда была источником понимания жизни. Это её привилегия, налагающая на литературу определённую ответственность. Обратной стороной такого сверхценностного отношения к литературе стала её гипертрофия, явление «литературности», когда литература стала подлинной жизнью. Классическая литература, действительно, обладала убедительной силой влиянием на действительность. Но потенциал «слова», который и заключал в себе эту силу

литературы, в конце концов привёл к разрушению жизни, к созданию мёртвых моделей. В конце XX века наблюдается ситуация создания текстов, предмет которых – осознание творческого процесса: литература старается своими же средствами воскресить жизнь, которую убила литература прежняя. Это возможно при создании «текста о тексте» [142, с. 23]. О возможности применения понятия «метатекст» к русской литературе говорит и В.Н. Топоров: «Подобно тому, как в тексте романа Достоевского мы "вычитываем" (=формируем) некие новые тексты (или подтексты), точно так же можно ставить перед собой аналогичную задачу на всей совокупности текстов русской литературы» [158, с. 194].

В романе В. Набокова «Приглашение на казнь» мифологическая семиотизация текста, в частности, преобразование имени в знак находит предметно-образное воплощение. Герой в мастерской создает для школьниц мягкие игрушки-куклы, изображающие классиков русской литературы. Эту работу автор называет пустяковой, искусственной, но для Цинцината, готового «углубиться в туманы древности», она является неким приютом, защитой. Этот сюжет интересует нас с точки зрения семиотики, ведь реальный предмет становится воплощением написанного текста: «... тут был и маленький волосатый Пушкин в бекеше, и похожий на крысу Гоголь в цветистом жилете, и старичок Толстой, толстоносенький, в зипуне, и множество других, например: застегнутый на все пуговицы Добролюбов в очках без стекол» [108, с. 745].

А. Битов рассматривает процесс, вернее итог семиотизации литературы, через обращение имени собственного в имя нарицательное, или слово-символ: «Именно такими новыми, хотя и громоздкими словами являются новые книги и сами писатели: выступает имя собственное, но известное уже всем. Пушкин, Гоголь, Чехов – это уже слова, а не только имена. Им непременно соответствует что-то отчётливое в сознании. Но Пушкин – это ещё и целый ряд слов, как то: "Медный всадник", "Евгений Онегин", "Пиковая дама"; Гоголь – это множество слов, практически все его персонажи: Ноздрёв, Акакий Акакиевич и т.д., даже слово "нос", которое есть в языке, расширено словом "нос", существующим у

Гоголя, а Чехов – по сравнению с ними одно слово "Чехов", безусловно прекрасное, но одно» [15, с. 424]. Из литературы в жизнь пришли слова и понятия, ставшие частью русского языка, привычкой русского сознания. В романе «Пушкинский дом» А. Битов использует замечательную формулу для изображения «реальности литературного существования» героев классических текстов.

Итак, семиотизация литературы (преобразование имени в знак или обращение имени собственного в нарицательное) – промежуточное явление при мифологизации текста.

Выводы по первой главе

На основании аналитического прочтения теоретических положений О.М. Фрейденберг, Ю.М. Лотмана, Я.В. Погребной, Л.В. Ярошенко и других авторов, исследующих механизмы мифологической семиотизации объектов культуры, в частности, текстов русской классической литературы, мы приходим к следующим выводам (основополагающим для нашей научной концепции).

Мифология в XX веке представляет собой сочетание свойств архаического мифа и неомифа. В первобытном мифе действовал естественный синкретизм, для современного мифа характерен синкретизм философии, науки и искусства. Архаический миф остаётся основой: неомиф развивается как вариации архаического мифа. Философия неомифологизма воспринимает архаический миф как начало поиска новой истины. Для становления мифа (и архаического, и современного) необходимо мифологическое сознание, которое есть особенность культурной ментальности. Миф – понятие с широким спектром значений: это не

только форма повествования, но и специфический тип мышления, а также результат мифомышления.

Проникновение мифа в литературу происходит через использование архетипических образов и традиционных мифологических сюжетов, через следование структурным принципам мифа. В XX веке появляются новые жанры: романы-мифы, драмы-мифы, поэмы-мифы. В таком жанре, как *роман-миф* объединены мифологическое и романное начала, элементы двух этих систем образуют новый жанр литературы. Этот жанр предполагает наличие мифологического сознания (у писателя, читателя или героя) и берёт на себя частичное исполнение функций мифа. Для мифологического мышления характерны следующие черты: отсутствие причинно-следственных связей, симбиоз прошедшего с настоящим, синкретизм субъективного и природного.

Современная культура богата готовыми архаическими мифами, которые для людей первых цивилизаций были доминирующим способом познания мира. Но на сегодняшний день актуально не воспроизведение готовых мифов, а индивидуальное мифотворчество, которое получило название *неомифологизм*. Неомифологизм – это способ существования мифологического в XX – XXI вв. Его частными разновидностями являются политические, идеологические, культурные, литературные мифы. Неомиф – это проявление мифологического мышления в современном мире, который признаёт научное знание, имеет развитую культуру и пережил опыт катастроф и разочарований. Существует два пути создания неомифа: аналогизирующий и актуализирующий.

В XX веке интерес к отдельной личности побеждает интерес к общечеловеческой истории, поэтому неомифологизм интересуется именно взаимоотношениями личности и внешнего мира, отношением личности к мифу. В процессе создания индивидуального авторского мифа используются не только элементы различных мифологических систем, но и культурные символы. При мифологизации русской классической литературы художественные тексты (нарративного типа) выступают в функции мифов, а роль мифологем берут на себя

цитаты, перефразировки. Поэтические мифологемы – это свёрнутые до имени (чаще имени собственного) «осколки» мифологического текста, «метафорически» сопоставляющие явления из мифов и истории, «метонимически» замещающие целостные ситуации и сюжеты.

Литературу и мифологию сближает возможность создания и называния мира через слово. Герои и тексты русской литературы выполняют типовую роль знака в жизни людей. Например, в романе В. Набокова «Приглашение на казнь» сотворение равнозначно называнию, обозначению вещей; возрождается магическая функция слова. Номинативная функция слова сближает литературу, миф и неомиф.

Для понимания механизма семиотизации литературы важны научные положения Ю.М. Лотмана о соотношении понятий: *знак – текст – код – миф – символ*. Литература – это знаковая система, где каждый текст – это уникальный, сложно организованный знак. Знаковое бытие для литературного текста является промежуточной стадией на пути становления символом, а потом и мифом. Итог семиотизации литературы – преобразование имени в знак и обращение имени собственного в нарицательное. Все явления культуры, в том числе и другие художественные тексты, которые находятся вне пределов рассматриваемого текста, являются внетекстовой знаковой системой.

Литература переживает влияние мифа, принимая его образы, сюжеты и структуру, но это влияние является обоюдным. Чёткая структурная организация литературы позволяет ей не только осваивать мифологическую традицию, переосмысливая её, но и видоизменять мифы по законам поэтики. В результате создаётся «литературный миф», в котором сосуществуют содержательные и структурные особенности мифа и литературы.

Итак, можно следующим образом обозначить процесс возникновения неомифа: миф теряет своё содержание, становится формой для содержания иного порядка, становится знаком, указывающим на иной смысл, потом вбирает в себя этот смысл настолько, чтобы подразумевать его, то есть становится символом

этого содержания. Происходит процесс слияния формы (бывшего содержания) с новым содержанием, рождающий *неомиф*, или *литературный миф*.

Глава 2. Ремифологизация и демифологизация текстов русской классической литературы

Во второй главе рассматриваются процессы превращения литературных образов в миф, мифологизация сознания героев, проблема соотношения автора и героя в мифологизированном тексте, а также способы разрушения этих мифов в романе. Полученные результаты позволяют назвать приёмы ремифологизации и демифологизации, выделить образы-знаки, которые возникают благодаря вторичной семиотизации текстов русской классической литературы.

2. 1 Пародирование сюжетов и героев в «зеркале отражений» как композиционный приём

Использование пародии как способа художественного видения позволяет рассмотреть привычные вещи в сниженном ключе, сделать великое смешным и потому приближенным к рядовому читателю. Ю. Тынянов [162], размышляя о природе и функциональности пародии, отмечает, автор пародируемого стихотворения безразличен автору пародии, как и содержание самих стихотворений, но их модель оказывается знаком литературности и знаком отношения к литературе вообще. Помимо этого, обращение одновременно к двум семантическим системам, в пределах одного знака, является необходимым

условием юмора. Для нас важно замечание исследователя о том, что *макет известных литературных произведений* является знаком литературности. Это подтверждает вышесказанное утверждение о способности литературного текста становится знаком.

Ю. Тынянов видит основной признак литературной пародии в подчёркнутой направленности на какое-либо литературное явление (жанр, автора, произведение). Анализируя способы соотнесённости пародии с пародируемым объектом, учёный разделяет *пародичность* (использование форм пародии: произведение ценится как макет для нового) и *пародийность* (пародийная функция произведения). Пародийность направлена на современные произведения, пародичность может использовать в качестве своего материала любые произведения. По мнению Ю. Тынянова, пародия, которая отделилась от пародийности, но носит в себе характер комического сдвига систем, оказывается ценным материалом. Пародия, направленная на определённый текст, обнажает его условность, речевое поведение и речевую позу. Эти функции сближают пародию с явлением демифологизации, что позволяет нам рассматривать далее жанр пародии как одно из средств разрушения культурного мифа.

Настоящая поэзия неотделима от пародии, которая переводит старые формы на новые функции, кодирует их в другой системе и способствует эволюции литературы, которая совершается не только по мере того, как изобретаются новые формы, но и через использования старых форм в новых функциях.

Пародирование текстов русской классической литературы – одна из форм диалога с ней. Это свидетельствует о востребованности её форм и универсальности знаков. Пародия – свободное и творческое взаимодействие классики и современности.

Черты пародийной модальности можно обнаружить в романе В. Набокова «Дар» [108]. Фёдор Годунов-Чердынцев – начинающий поэт, живущий в Берлине с мыслями о России, о том, чего больше нет. Годунов-Чердынцев обладает той самой «тайной свободой», которая позволяет ему пропускать, не замечать жизнь

вокруг, потому что он идёт свободной, то есть пустой, открытой, своей дорогой. Лёва, герой «Пушкинского дома» А. Битова к этой «тайной свободе» только идёт, притом вслед за автором. Потенциально она присутствует и в том, и в другом герое, только герой Набокова её использует, живёт ею.

Тесная связь автора и героя романа «Дар» проявляется в нарративной структуре: они то и дело путаются в личных местоимениях. Автор оказывается внутри героя, является частью его. Автор и герой действуют словно заговорщики, сотрудники. В нарративной структуре это выражается в немотивированных коммуникативных переходах от первого лица к третьему и обратно. На этот нарративный приём обратила внимание И.И. Ковтунова, анализируя роман «Дар» [52]. Как роман отражений, один из первых образцов русского метаромана, «Дар» был рассмотрен Н. Букс [22]. Это роман о становлении таланта писателя Фёдора Годунова-Чердынцева и о самом его творчестве, что неизбежно приводит к существованию в романе и других текстов, собственно сочинений Годунова-Чердынцева.

Роман интересен как обобщённое (сконструированное) выражение мифов о русской литературе (роман писателя с «русским языком»). По словам Набокова, героиня романа – Русская литература, которая замещает собой реальную жизнь. Сюжет романа – творческая эволюция героя-литератора Фёдора Годунова-Чердынцева: герой начинает со сборника стихов, посвящённых детским впечатлениям, после решается написать биографию отца, от которой переходит к новому замыслу – книге о Чернышевском. Действия, мысли, чувства героя существуют в пределах оппозиции «жизнь – текст». «Текст» для Фёдора – в большей степени реальность, чем городская жизнь Берлина. Набоковская модель мира двойственна. Литература и реальность приравниваются и взаимно обращаются. В качестве аналога эстетического понятия «мимезис» писатель использует биологическое понятие «мимикрия»: «В искусстве, в природе изображаемое и изображение взаимозаменяемы» [35, с. 140]. Искусство заимствует у природы приемы, «изумительную систему чар и уловок».

Соотношение миров (одновременное нахождение героя в реальном окружении и в себе самом)– метатема творчества Набокова.

В «Стихах» Фёдор Константинович «с одной стороны, стремился обобщить воспоминания, преимущественно отбирая черты, так или иначе свойственные всякому удалившемуся детству: отсюда их мнимая очевидность; а с другой, он позволил проникнуть в стихи только тому, что было действительно им, полностью и без примеси: отсюда их мнимая изысканность» [108, с. 892]. Повествуя об отце, герой вступает в разговор с другим сознанием (пусть и достаточно близким и родным). Книга о Чернышевском представляет собой попытку диалога с явно чужим сознанием. Образ писателя-демократа соотносится с воспоминанием об отце героя, его поездками в Азию, с попытками найти отца. Автор называет Чернышевского забытым отцом русской интеллигенции, от которого все отказались, когда он вернулся из ссылки. Попытка Годунова-Чердынцева написать книгу является по сути попыткой развенчания устоявшегося мифа, знаковости фигуры Чернышевского через пародийное освещение его судьбы, которое ведёт к созданию нового, авторского мифа. Наряду с существованием уже готового культурного мифа о социальной значимости Чернышевского, где писатель выступает как безвинный страдалец и кумир многих поколений, герой создаёт индивидуальный миф, развенчивая уже заданный ранее. В своём мифе герой раскрывает человеческие качества Чернышевского, сомневается в искренности его материализма.

Таким образом, дар главного героя развивается по направлению от себя к другим, от лирического начала к романному, от развенчания мифов о прошлом русской литературы, идеалах XIX в., до сотворения мифа о русской литературе в эмиграции. Мифологическое прочтение русской литературы как «литературы в изгнании», литературы «эмигрантской», а роли писателей как изгнанников, посланников, хранителей культурного наследия заслуживает специального исследования (в частности, в творчестве В. Набокова).

Годунов-Чердынцев ощущает присутствие литературных сюжетов и их героев в своей жизни. Но он воспринимает их отстранённо (извне), не живёт ими, не чувствует через них, наконец, не использует литературу как способ спрятаться от жизни. Годунов-Чердынцев признаёт влияние сюжетов русской классической литературы, только он ими играет. Они не имеют над ним такой власти, как, допустим, над Лёвой, героем «Пушкинского дома».

Годунов-Чердынцев как литературный герой через эту игру выражает точку зрения своего автора, не признающего идеологической функции Литературы Больших Идей. По мнению Набокова, «идеологический яд», «большие идеи» начали отравлять русский роман в середине прошедшего века и окончательно добились его к середине нынешнего. Беллетризованные правдоподобные биографии – низший род литературы.

Миф разрушается, когда становится видимым его построение, процесс его создания. В таком случае мифы не влияют на Годунова-Чердынцева потому, что он знает, как они делаются: он сам занимается подобным мифотворчеством (роман-биография о жизни Чернышевского).

Проанализируем сюжеты и мотивы русской литературы, которые становятся объектом авторской пародии в романе «Дар»:

1. «*Образ поэта*». В образе Яши Чернышевского читатель угадывает черты Ленского. Сюжет «Евгения Онегина» переносится во время жизни главного героя. Альтернативная история напроць лишена романтики и дана в более сниженном ключе.

2. Непререкаемый *авторитет русской литературы* ставится под сомнение – об этом свидетельствует вымышленный диалог Годунова-Чердынцева с Кончеевым (творчество по «самоучителю вдохновения»).

Годунов-Чердынцев ведёт мысленный диалог с поэтом Кончеевым (прообраз В. Ходасевича) о русской классической литературе. Характерно, что разговор ведётся без привычного в таких случаях благоговения. Писатели и их герои критикуются, а то и высмеиваются: «Помните, как у Райского в минуты

задумчивости переливается в губах розовая влага?» [108, с. 922], «А многословие... матушки! "Соборян" без урона можно было бы сократить до двух газетных подвалов» [108, с. 922], «А как вы насчёт ямба Некрасова – нету на него позыва?» [108, с. 923], «Вам никогда не приходило в голову, что лермонтовский "знакомый труп" – это безумно смешно, ибо он, собственно, хотел сказать "труп знакомого", – иначе ведь непонятно: знакомство посмертное контекстом не оправдано» [108, с. 923]. Пародируется стиль, свойственный отдельным писателям, возведённый к шаблону: «сказал Фёдор Константинович, *который во время этой тирады* (как писали Тургенев, Гончаров, граф Салиас, Григорович, Боборыкин) кивал головой с одобрительной *миной*» [106, с. 1054].

И только Пушкин остаётся вне этого разговора как непререкаемый авторитет: «Не трогайте Пушкина: это золотой фонд нашей литературы» [108, с. 922]. Герой Набокова «жил Пушкиным, питался Пушкиным», утверждая, что у «пушкинского читателя лёгкие увеличиваются в объёме». Пушкин является неким мериллом таланта и художественной или эстетической правды для Набокова и Ходасевича, ярых защитников пушкиноцентрической линии развития литературы зарубежья. XX век смотрит на создания Пушкина не как на «поэтический коран», или «эстетический шлагбаум». Эстетика его необязательна, влияние поэта глубже.

Тема неразделенности жизни и творчества звучит в романе «Дар». Годунов-Чердынцев ценит в поэзии только то, что естественно продолжает Пушкина. К тому же проза «Дара» так же образна, музыкальна, ритмична, как и поэзия, и в этом автор следует традиции Пушкина. Пародия является характерной чертой творчества Годунова-Чердынцева, что подчёркивает вымышленный Кончеев, когда даёт молодому поэту наставления: «Вы иногда доводите пародию до такой натуральности, что она, в сущности, становится настоящей серьёзной мыслью, и, в этом плане, вдруг даёт произвольный перебой» [108, с.1054].

3. *Миф о Чернышевском.* Фёдор Годунов-Чердынцев выступает как поэт, как соавтор Набокова. В таком статусе он и творит биографию-миф Чернышевского. По всей видимости, самое положительное из чувств, которые испытывал Годунов-

Чердынцев к своему герою во время работы над романом, была жалость. Нигде нет ни гордости, ни капли восхваления заслуг Чернышевского. Перед нами человек талантливый и очень несчастный. Творец не по духу, но по букве. И для Набокова, и для его героя мерилom поэтической одаренности является Пушкин. Так вот, Чернышевский Пушкина не любил, не понимал. Среди книг, которые передали Чернышевскому, когда тот находился в крепости, произведений Пушкина не было. В этой главе разрушается образ писателя-демократа, властителя дум, приносившего пользу обществу, за счёт историко-литературной десакрализации, приближения к читателю его как человека, акцентирования слабых сторон его характера.

Для романа «Дар» («Рад» – прочитывается как палиндром) характерно *отражение* образов русской классической литературы, но это искажённое отражение, кривое зеркало – сознание мифотворца. Годунов-Чердынцев – не *воспринимающий*, а *отражающий* мифы литературы герой. Словно он видит, прочитывает мифы и перенаправляет их, отражая, тем самым создавая новую «зазеркальную» реальность: миф, образовавшийся из мифа. Годунов-Чердынцев не пропускает мифических героев и мифические сюжеты внутрь себя. Это объясняется тем, что он поэт, носитель дара, делающего его неуязвимым. Этот дар даёт ему способность видеть суть вещей и даёт ему право по-новому прочитывать и оценивать творчество своих предшественников – писателей-классиков.

В романе Годунов-Чердынцев выполняет функции и героя, и творца своего текста. Он ощущает присутствие литературных героев и сюжетов в жизни, но не признает их власти, не воспринимает их, а отражает. Прием *пародии* приводит к демифологизации устоявшихся литературных мифов.

2. 2 Семиотика фотографии: образ и знак

Готовые мифологические системы литература использует при создании мифов-текстов. ореол мифического героя, образованный вокруг имени А.С. Пушкина, ярлык, присвоенный ему, оказали влияние на последующее развитие в русской литературе образов и тем так называемых «пушкинских» текстов. Ещё при жизни поэт стал героем творимых Гоголем мифов о «литературном аристократе, вззирающем на толпу свысока и прожигающем жизнь», о «гениальном ребёнке» и «свободолюбивом поэте-изгнаннике» [13]. По пророческим словам Белинского, Пушкин принадлежит к «вечно живущим и движущимся» явлениям. С середины 1920-х годов Пушкин стал символом русской культуры (диаспоры и метрополии), его образ обретает черты, позволяющие ему стать её национальным героем, идеологическим знаком, культурной идеологемой.

Тема литературных влияний, в том числе в области мифопоэтики, Пушкина на творчество Набокова изучена достаточно подробно в отечественном набоковедении (С. Давыдов [35], В.П. Старк [150], В. Шадурский [182], Н. Букс [22], Я.В. Погребная [122], Л.Н. Рягузова [140] и др.). Исследователи приходят к выводу, что В. Набоков не столько определённым образом относился к Пушкину, сколько соотносился с ним: «Набоков не только ощущал присутствие Пушкина в своем творческом мире, не только читал и исследовал его произведения, переводил и рассказывал о нем своим американским студентам, но и участвовал в создании пушкинского мифа» [181, с. 366]. Во многих романах Набокова, как известно, ощутимо присутствие Пушкина: герои, которые симпатичны писателю, знают и любят Пушкина (отец Годунова-Чердынцева «знал Пушкина, как некоторые знают наизусть церковную службу», сам Годунов-Чердынцев «жил Пушкиным, питался, дышал им»). Свою жизнь и честь Набоков взвесил на

«пушкинских весах», наиболее точных в определении этических и эстетических ценностей. В романе «Дар» Набоков отмечает: «Так уж повелось, что мерой для степени чутья, ума и даровитости русского критика служит его отношение к Пушкину» [108, с. 927].

Эссе «Пушкин, или правда и правдоподобие» [109] Набоков написал по-французски в 1937 году. Здесь он использует оригинальный, на наш взгляд, приём – «увидеть» самому и «показать» читателям Пушкина. Он предпринимает попытку оказаться во времени поэта, чтобы увидеть его, настоящего, живого. Непременное свойство мифа – «оживить» героя. Ведь сто лет после его смерти прошли не просто так: создано множество мифов, которые завуалировали, затмили образ поэта, сделали его тусклым и непонятным. Цель набоковского путешествия во времени – воссоздать образ поэта, в первую очередь, но также автор заинтересован предполагаемым мнением живого Пушкина о наших современниках. Приближаясь к эпохе Пушкина, мы с помощью обратного эксперимента обретаем возможность взглянуть на себя глазами Пушкина, оценить себя так, как если бы на нас смотрел сам Поэт. Этот приём отражает ретроспективно-проекционный взгляд Набокова («прожектор обратного освещения», по его словам), используемый для оценки литературного явления (настоящее в своем истинном значении откроется, если посмотреть на него из прошлого). Оказаться в мире того, что уже было, возможно только с помощью воображения и памяти. Набоков осознаёт креативную функцию памяти в творческом процессе. В эссе Набоков пародирует клишированные представления о поэте, в частности, в жанре беллетризированной биографии. Библейский возраст героя («совершенно неравдоподобного возраста» [109, с. 411]) таит мифологический подтекст: с развитием болезни герой уходит («всё быстрее и быстрее по склону времени» [109, с. 412]) в более далекое прошлое, где соединяются пространство и время, создавая мифическое представление.

Воспроизвести по памяти или представить живущего поэта, «подглянув в замочную скважину истории», невозможно. Решив попасть в пушкинскую эпоху,

Набоков сделал дверью, ведущей туда, сознание душевнобольного человека, обращая повествование в своеобразный бред сумасшедшего, который потерялся в датах, эпохах и странствует по мировой истории, проникая все глубже, продвигаясь к началу, к истокам. Набоков даёт своему герою определение «украшение сумасшедшего дома» [109, с. 412] за его способность с легкостью перемещаться в прошлое. «Бред» здесь является категорией эстетики, непременным атрибутом творчества, её бессознательно-иррационального начала. Несвязное бормотание, вдохновлённое неясными чуждыми силами, хранит понимание высшей истины. Вспоминается гоголевское «гениальное бормотание», которое трактуется как стилистический приём в книге «Николай Гоголь» (В. Набоков) и в статье «Как сделана "Шинель" Гоголя» (Б.М. Эйхенбаум), «драматизация бреда» у Достоевского как приём, на который обратил внимание А.Л. Бем в анализе ранних повестей писателя (статья «Драматизация бреда («Хозяйка» Достоевского»).

Следуя за своим героем, Набоков оказывается в эпохе Пушкина. Что же он видит? Да, перед ним «оживлённый» Пушкин, но какой? Именно такой, как себе его представляет русскоязычное население: трость, цилиндр, плащ, развевающийся по ветру... Всё это «правдоподобно». Всё это нас устраивает («это не Пушкин, а комедиант, которому плачу, чтобы он сыграл эту роль» [109, с. 416]). Пушкин оживает. Вот здесь и реализуется главная функция любого мифа – «воскрешение» героя. Однако Набоков остаётся разочарованным: он искал «правду», а не «правдоподобие». Но «правда» недостижима. «Сомневаюсь в этом, хотелось бы верить, что уже сама мысль, направляя свой луч на историю жизни человека, её неизбежно искажает. Всё это будет лишь правдоподобие, а не правда, которую мы чувствуем» [109, с. 415]. Набоков от попытки воссоздания портрета Пушкина-человека переходит к восстановлению образа Пушкина-поэта, признавая, что первая попытка была обречена на неудачу. И вот он, третий проводник в мир прошлого: бессмертное творчество поэта, стихи, в которых правдиво отражены душа и гений Пушкина. К слову сказать, научное обоснование

поэтическая, творческая биография как жанр в этот период получает в зарубежье в трудах А. Бема и В. Ходасевича (в противовес популярной фактуальной литературе).

Итак, в своём эссе писатель воссоздаёт облик поэта, опираясь не на исторически верную его биографию, но на поэтическую, творческую.

Идея показать Пушкина как живого («параллельность пушкинского живого существования»), создать произведение, где он будет действующим лицом, реализуется в повести А. Битова «Фотография Пушкина» [16], в которой он применяет опыт Набокова, скрыто следует за ним. Имя Набокова не произносится вслух, но символы и знаки, маркеры его творчества на него указывают.

А. Битов прорабатывает мотивы «оживления» поэта и «фотографической» достоверности его личности. Попытка проникнуть в жизнь Пушкина, данная пунктирно-небрежно в кратком набоковском эссе, у Битова становится повестью, происходит реализация метафоры видимого оживления. Идея «воскрешения» юбиляра имеет мифологический подтекст. Здесь автор использует приём абсолютной реализации метафоры – встретить «живого» поэта, преодолев время и пространство на времялёте. Об этом и мечтают будущие поколения: «Мы сможем в будущем и не такое, господа-товарищи, заснять всю жизнь Пушкина скрытой камерой, записать его голос, представляете, какое это будет счастье, когда каждый школьник сможет услышать, как Пушкин читает собственные стихи!» [16, с. 440]. «Отверзающиеся возможности» труднопредставимы, можно таким образом воссоздать всю культуру, включая каждую утраченную историей подробность: «Гомер нам споёт "Илиаду"..., Шекспир расскажет наконец автобиографию...» [16, с. 440].

Наблюдается имплицитная связь этого текста с произведением предшественника через образ рукописи, которая заметно шевелится из-за прилетевших бабочек: «У меня шевелятся и ползают листки рукописи от множества бабочек, налетевших на мой свет. Когда кончается страница и удовлетворённо переворачиваю её текстом вниз, – кладу её на предыдущую, уже

усиженную полдюжиной бабочек, – они спят, но покрытые страницей, начинают ползать, и рукописи мои шевелятся к моему ужасу и восторгу» [16, с. 453]. Бабочки, которыми на протяжении жизни с любовью увлекался Набоков, – это легко прочитываемый символ его присутствия. Культурная память, преодолевающая время, связывает имена и творчество А.С. Пушкина, В.В. Набокова и А.Г. Битова.

Герои повести Битова действуют в выдуманной реальности, готовясь к 300-летию Пушкина. Учёные решают задачу, как достойно отметить эту значимую дату. На каждом шагу звучат вопросы: «а Пушкин что бы сказал?», «как бы он оценил эти стихи?», и в этом реализуется мысль «проверить себя» Пушкиным. Наблюдается заметная связь с Набоковым, «взвесившим» своё творчество на «пушкинских весах».

Фантасмагорическая атмосфера повести объясняется характерным сопряжением процессов ре- и демифологизации (десемантизации) пушкинского феномена: это и превращение в миф имени – юбилей, поэзия, Петербург; но в то же время – параллельное снижение события, граничащие с иронией реализованные метафоры «Пушкин как живой», «весь я не умру», «и назовёт меня всяк сущий в ней язык» – «планетарным» измерением значения его наследия.

Мифологический налёт снижается пародированием речевых штампов юбилейной речи. И вся повесть построена на сочетании несочетаемого – фантастического и обыденного, – создающем ее гротескную стилистику. Миф о Пушкине вбирает в себя элементы научной литературоведческой и художественной мифологизации.

В своём эссе Набоков показывает, что, с одной стороны, Пушкин стал «привычкой русского сознания», с другой, подвержен снижающим его образ «переделкам» произведений (оперным, балетным, пародийным), списком расхожих и банальных идей. Смещение элитарного / популярного, низкого / высокого, реальности бытия / фантастичности создаёт как образ поэта, так и сюжет самой повести.

Битов преобразует идею Набокова, по-своему преломляя образ поэта. Он углубляет и уплотняет сюжет эссе. В повести «Фотография Пушкина» мы видим настоящее (а не воображаемое безумцем) путешествие в прошлое при помощи времялётки. Повод для подобной авантюры писателем выбран вполне удачно: 300-летие со дня рождения Пушкина, для празднования которого необходимы фотография и запись голоса поэта. Мотив «фотографии», возможно, навеян В. Набоковым, писавшем о невозможности представить фотографию Пушкина, так как это (демифологизация!) перевернуло бы наши представления о нём. В итоге Игорь Одоевцев, потомок Лёвы Одоевцева, героя романа «Пушкинский дом», отправляется в Россию XIX века с секретным поручением. Тот временной промежуток, который Набоков преодолевает, описывая прогрессирующую душевную болезнь, пролетает перед глазами Игоря и читателей буквально, как известные сюжеты: Гоголь позирует в Риме фотографу, Блок прогуливается в лодке вдоль берега Финского залива: «...лодка с разгона, шурша, ткнулась в песок, юноша выпрыгнул и подтянул её к берегу...стройный! подал руку, и дама повернула лицо...заплаканное! Там они расстались, под соснами, на песчаной тропе...» [16, с. 447]. В то же время, озираясь по сторонам, Игорь не различил Крымскую кампанию, а так хотелось увидеть еще молодого Л. Толстого; страшился увидеть «пенсне в Ялте»: «и дама будет не та, и собачка» [16, с. 447]. Здесь герой словно начинает заранее прозревать и предчувствовать необратимую хрупкость своих литературных представлений при их столкновении с реальностью.

И вот цель непростого путешествия – эпоха Пушкина. Неприятно удивлённый, Одоевцев обнаруживает, что он способен увидеть лишь то, что ему было известно из книг, воспоминаний современников, описаний учёных, по тем портретам и картинам, которые ему довелось увидеть: «Он видел только цитаты из того, что знал, остальное (всё!) складывалось в сплошной и опасный бред совершенно иной и недоступной реальности» [16, с. 452]. В итоге именно Игорь, а не время сойдёт с ума, станет умалишённым, вдохновившим Пушкина написать

«Не дай мне, Бог, сойти с ума...». Снова воспоминание о Набокове, который описал проникновение с тайну исторического времени в виде душевной болезни как способность «выйти из себя», за «границы своего сознания».

Понятно, что Одоевцев не способен встретить живого Пушкина: кругом он замечает лишь то, что о Пушкине слышал, то есть формировавшиеся мифы. Живой поэт остался в своей эпохе, а Игорь постепенно понимает, «что отсутствует в этом веке, так же, как отсутствовал в нём до прилёта» [16, с. 452]. То есть это путешествие ни на йоту не сделало его ближе к Пушкину. Тот остался всё таким же далёким и недостижимым, каким он был 300 лет назад. Неприятно удивляет Лёву и то, что он оказывается не наблюдателем, а наблюдаемым. За ним следят, его подозревают, на него смотрит весь XIX век, что вынуждает его пройти «спецкурс по вживанию». Игорь даже ведёт себя так, как того требует его знания о пушкинской эпохе. Например, срезанная Тургеневым прядь волос Пушкина превращается в случайно оторвавшуюся пуговицу с сюртука Пушкина, заботливо и трепетно поднятую Лёвой (зная об этом факте, Лёва его реализует, воплощает).

Игорь видит только то, что он знал до этого о Пушкине. Но не видит его настоящего, живого, «правдоподобного». Необычная командировка затягивается надолго.

Пушкин, каким он видится Игорю, предстаёт перед читателем как икона с чертами любительского фотоснимка. Ещё перед отправлением Игоря в путешествие было высказано сожаление о том, что «иконография необычайно скудна»; чтобы исправить это положение, надо добыть фотографию Пушкина. Тем самым ожидаемая фотография поэта уже приравнивается к иконе, отношение к Пушкину сакрализуется. Игорь же столкнулся не столько с невозможностью уловить давно ушедшие мгновения, сколько с несоответствием своих прежних представлений об облике поэта: Пушкин, кушающий виноград; Пушкин, разглядывающий свои ногти; Пушкин, раздражённый словом «рога»... Одним словом, Пушкин, обладающий всеми житейскими свойствами человека в быту, погружённого в своё время. И при этом являющий собой Гения, пребывающего

вне времени. Соотношение человеческого и гениального – вот пересечение, которое породило такое количество мифов. Парадокс подобного восприятия заключается в том, что гениальность Пушкина Белинский, Гоголь, Достоевский, например, объясняют его гуманизмом, видя в нём человека, который явится через сто лет, человека, способного на всемирную отзывчивость («читая Пушкина, можно прекрасным образом воспитывать в себе человека», по утверждению В.Г. Белинского).

С продвижением во времени на фанстастическом времялёте изменяются и цели Игоря: фотография уходит на задний план, появляется стремление разгадать поэта, проверить себя им, что почти одно и то же, что и желание «взвесить себя на пушкинских весах». И здесь Битов делает акцент на двух различных видах знания: готового знания и верховного, высшего знания. Последним в полной мере обладает поэт. Первое принадлежит простому человеку, представителем которого в повести является Игорь. Получается, что загруженность сознания готовыми и объяснёнными образами (мифами) мешает увидеть действительность: мы видим только то, о чём знаем, поэт видит то, что есть.

Игорь догадывается об этом, будучи свидетелем петербургского наводнения в 1824 году. Оказавшись буквально внутри сюжета «Медного всадника», он поражается, откуда Пушкин мог всё настолько знать, мысленно «видеть», ведь он же в это время был в Михайловском? Создаётся ситуация, характерная для подобных фантастических сюжетов: Лёва оказывается героем повести, написанной 300 лет назад. Это он мечтает о скромной жизни женатого человека, это он сходит с ума. И вот перед нами бормочущий душевнобольной, заблудившийся во времени.

Семиотика фотографии в повести А. Битова многозначна. Фотография (застывшая, неживая, омертвляющая время) Пушкина невозможна, так как фото убивает, фиксирует один миг жизни, а миф его постоянно творит, оживляет (явление прочитывается через оппозиции *готовое / неготовое, мёртвое / живое, застывшее / развивающееся*). Показательны в связи с этим фразы В. Белинского о

Пушкине как о «вечно развивающемся явлении». Фотография Пушкина – это область «правдоподобия», не «правды». Об умерщвляющей потенции фотографии вскользь говорит А. Битов и в «Пушкинском доме»: «Куда делись все эти дивные лица?.. Лица подевались в разрозненные шкатулки, рассматривая своими удивлёнными глазами, ещё не мертвевшими перед объективом, кудрявое имя владельца ателье... их укладывали, однако, вверх лицом, как в гроб – братская могила лиц, на котором ещё не читался вызов, но которые уязвляют нас безусловным отличием от нас и неоспоримой принадлежностью человеку» [14, с. 231].

Фотография, с семиотической точки зрения, способна указать на предмет, который отсутствует. Если сравнивать с зеркалом, то фотография демонстрирует отчуждение «я» от отражения в большей мере: «Создаваемый воспоминанием разрыв между временем, когда была создана фотография и временем, в котором находится рассматривающий фотографию человек, служит показателем интенсивной рефлексивной деятельности сознания над воспринимаемым автообъектом. Воспоминание в этом случае сходно с художественным описанием автообъекта» [22, с. 204 – 205]. Зеркальное и фотографические отражения различаются. Зеркала рассматриваются в широком смысле как протезы, то есть как аппараты, расширяющие потенции органа зеркала – взгляда. Зеркало дает возможность посмотреть на себя взглядом постороннего. В то же время зеркальный образ скорее является двойником не объекта, но того контекстуального поля, в которое вписан отраженный в зеркале объект. В зеркальном отражении происходит одновременно удвоение тела как объекта и тела как субъекта, обращенного к себе объектному. Фотографический образ субъекта, как и его автобиографическое повествование о себе, – своеобразный аналог фотообраза субъекта, это замороженное зеркало, след, который сохранился в объективе после отражённого объекта. Повествование, предметом которого является авторефлексия, отдалённо напоминает функцию зеркала, которое

помогает автору активизировать память и воображение, включая память о том, что не было пережито наяву.

В книге «Camera lucida» [6] Ролан Барт исследует семиотическую природу фотографии как способа трансформации реальности, подчёркивает виртуальную силу её экспансии. Чудо фотографии – буквальное донесение до нас мельчайших телесных аспектов прошлой реальности, её омертвление в настоящем. Фотография обучает новому визуальному коду, особым попыткам концептуализировать себя, изменяет представления людей о том, на что стоит обращать внимание. Фотография сумела убедить нас в том, что весь мир мы способны хранить в голове как аналогию фотоснимков. «Меланхолией фотографии» называет Барт память об умерших, говоря, что у фотографии есть нечто общее с воскресением. По Барту, фотографирование является «способом, каким наше время принимает в себя смерть. Парадигма *жизнь / смерть* сводится к заурядному щелчку» [6]. Фотография умерщвляет свой объект, превращая его в образ, в знак, переводя в иную реальность. По характеристике Р. Барта, это происходит благодаря определённым причинам.

Во-первых, любая фотография есть превращение в *образ*. Она стремится запечатлеть факт, но использует при этом приём создания образа, что нейтрализует обозначаемый объект. «Так вот, как только я чувствую, что попадаю в объектив, всё меняется: я конституирую себя в процессе "позирования", я мгновенно фабрикую себе другое тело, заранее превращая себя в образ. Такого рода трансформация играет активную роль: я ощущаю, как Фотография творит или умерщвляет мое тело в свое полное удовольствие» [6].

Во-вторых, фотография не только изображение, это *знак*, который может использоваться по-разному, служить любым обозначаемым: «мне неизвестно, что общество сделает с моим снимком, что оно на нём прочтает (ведь есть столько способов прочтения одного и того же лица); когда я обнаруживаю себя на снимке, я убеждаюсь, что стал Все-Образом, т.е. самой Смертью. Другие, Другой лишают меня права на самого себя, они с ожесточением делают из меня объект, держат меня из

милости в своем распоряжении, занесенным в картотеку, готовым к любым, самым утончённым трюкам» [6].

Можно привести в подтверждение этой гипотезы следующую историко-литературную параллель Р. Барта. Он вспоминает соотношение первобытного театра и культа мертвых. Задачей первых актеров было изображение покойников. Гримируясь, они маркировали себя как живых и мертвых одновременно. Подобное происходит и на фотографии: «Это искусство, сколь бы ни исхитрились сделать его живым (яростное желание "сделать живым" есть не что иное, как мифическое отрицание страха перед смертью), сродни первобытному театру, изображению неподвижного, загримированного лица, за которым угадывается мертвец» [6]. Битов в своей повести предпринимает попытку сделать фотографию поэта, что только умножает степень достоверности его смерти.

Фотография, усиливая достоверность правдоподобия, выступает альтернативой мифу: она являет достоверность, а не представление или высказывание о ней. Но в самом явлении фотографии заключена возможность мифологизации. То, что воспроизводится фотографией бесчисленное количество раз, случилось только однажды и никогда больше не повторится. Фотография запечатлевает единичность момента и нарушает её. Уничтожается идея момента, неповторимости, случайности через повторяемость, копирование.

Фотография разрушает существо личности (что и позволяет сравнивать её действие с действием смерти), оставляя только объект – карточку с изображением. Пушкин избежал этого позирования и следующей за ним неправды. Фотографический образ – образ искажённый, который навязчиво убеждает нас в своей достоверности. Его роднит с мифом скрытое значение и предъявленное обозначаемое. Как и миф, фотография – это готовый, то есть названный смысл, который приравнивается к смерти, привязывает вещь к смерти. Объяснённый и понятный смысл свидетельствует о том, что вещь состоялась, значит, больше не развивается – мертва. Фотография выступает как наивысшая степень текста, ставшего

знаком; текста, утратившего значение и развитие, необходимое для понимания этого значения.

Возможностью оживления прошлого обладают память и воображение: Набоков оживляет А.С. Пушкина во второй части своего эссе, обращаясь к стихотворениям поэта, к его творческой биографии. Фотография навязывает памяти изображение, обрезает функции памяти: «реальность, к которой не нельзя прикоснуться – реальность вне нас, без нас, которая не нуждается в нашем участии, осмыслении» [6]. В «Фотографии Пушкина» образ поэта нарочито снижен, очеловечен. Игорь восхищён и ошеломлён увиденным им.

«Любая фотография – это сертификат присутствия», она является знаком того, что изображённое на ней действительно и реально. Но в то же время это «реальность, до которой нельзя уже дотронуться» [6]. Р. Барт высказывает идею о том, что человечество сопротивляется той вере в прошлое, которая не представлена в форме мифа. Впервые это сопротивление преодолевается фотографией. Теперь прошлое такое же достоверное, как и настоящее, оно запечатлено на бумаге, к нему можно прикоснуться.

Таким образом, идеи текстов А. Битова и В. Набокова о семантике фотографии и мифе о Пушкине сходны. Мечта, выходящая за рамки человеческих возможностей, запускает в действие мифолопоэтическую схему сюжетов и тем этих авторов: попытка оживить прошлое, проникнув за границы времени и пространства реальности, ничем не ограниченная свобода творческого воображения, невозможность познания личности гения и самой истории. Жанровое своеобразие повести и эссе формирует своеобразный подход к ресемантизации мифов об их герое. Оживляющей силой обладают память, воображение, творчество. Но всего этого недостаточно, чтобы воссоздать правдивый облик поэта. На это неспособны никакие достижения современности: нет прибора, позволяющего оживить прошлое. Единственным свидетельством является творческая личность поэта, являющая его творчество (а не био- и фотографии).

2. 3 Образ «музея» как воплощённая идея хранения готовых смыслов

«Пушкинский дом» А. Битова [14] – сложное жанровое образование, синтетический роман, метароман. Это первый русский постмодернистский роман, который писался долго и с перерывами, что и определило (в некоторой степени) его непростую структуру и жанровую форму. В 1964 году А. Битов услышал историю, анекдот о двух учёных, которые в Первомайские праздники дежурили в Пушкинском доме и устроили там драку с битьём стёкол и порчей экспонатов, но на следующий день занялись рекордной уборкой и реставрацией и успели всё привести в полный порядок к первому присутственному дню, да так, что никто ничего не заметил. Жизненный факт, анекдот вошёл в «текст». Роман вышел в 1971 году; Битов признаётся, что его привлёк сам сюжет: бунт и отречение от него. И настолько этот сюжет увлёк писателя, что из его попыток объяснить и сделать понятным, что и почему произошло в Пушкинском доме, рождается целый роман. Хотя реализация самого сюжета на бумаге вполне укладывается в рамки рассказа.

Мифы о русской классической литературе – мифы, порождённые сознанием читателя. В данном романе – сознанием читателя-героя. Это мифы о *величии, правильности, истинности* русской классической литературы. Жизнь и судьба Лёвы связана с русской классической литературой. Полное имя главного героя – Лев Николаевич Одоевцев – вызывает в сознании читателя русской классической литературы две ассоциации: граф Толстой и князь Мышкин. Даже имя герою Битова достаётся «готовое». Рождение в семье профессора, профессия филолог предопределили близкое знакомство Лёвы с текстами русской классической литературы.

Весь «Пушкинский дом» мог бы стать романом о «лишнем человеке», если

бы Лёва не умел так ловко приспособливаться, ибо он действительно лишний по сути в этом мире и этом времени: недостаточно пролетарий, чтобы чувствовать себя комфортно, и недостаточно аристократ, чтобы отстоять своё происхождение. Путающийся в определениях себя, в попытках разобраться во взаимоотношениях, в определённые моменты жизни Лёва как будто превращается в героев русской классической литературы или окружён ими. Приведём только несколько примеров. Например, сцена со львом: Лёва воображает себя (да и выглядит) Евгением из «Медного всадника». И Медный всадник имеется – полицейский. Тут же в праздничной толпе возникает домино (образ из «Петербурга» А. Белого). Девушка похожа на Анну Каренину, так её Лёва про себя и называет. Далее, уже вернувшись в Пушкинский дом, он разговаривает с Митишатьевым. Разговор этот можно назвать странным, Лёва здесь – вылитый Ставрогин. Митишатьев, соответственно, – Верховенский. Митишатьев признается товарищу в своём безграничном к нему уважении, говорит о своей готовности к беззаветному ученичеству и служению. Он называет Леву князем, русским человеком, а себя признает аристократоманом и видит в этом проявление маниакальной зависимости. Досада Митишатьева в том, что он нуждается в своём друге-интеллектуале, а тот пренебрегает своим предназначением. Ну, а последовавшая в эту ночь дуэль – это совокупность текстов русской классической литературы, о чём свидетельствует и эпиграф. И наконец, последнее митишатьевское «Дурак!» при виде упавшего в результате дуэли Лёвы – что как не конец пьесы «На дне» Горького или главы романа Н.Г. Чернышевского «Что делать?» («Первое следствие дурацкого дела»)? Образы русской классической литературы, готовые и удобные для сознания читателя XX века, используются Лёвой как одно из средств объяснения окружающего мира: если случившееся в жизни похоже на прочитанное в книге, то оно поддаётся тем же толкованиям, хорошо известным хоть немного образованному человеку.

Существование любого мифа обусловлено определёнными оппозициями, при помощи которых объясняется устройство мира. Мифы о русской классической

литературе реализуются в пределах оппозиции «реальное / идеальное». Лёва – культурный герой мифа, жизнь которого подчинена законам русской литературы. Трикстером, который нарушает гармонию существования, привносит в него хаос, элемент неожиданного и неприятно-случайного, является Митишатъев – сверстник, школьный товарищ, коллега Одоевцева. Этому герою посвящена отдельная глава, которая называется «Миф о Митишатъеве». Заглавие её оправдано той ролью, которую Митишатъев играет в жизни Лёвы. Непонятный, необъяснимый, возникающий внезапно и провоцирующий Лёву на глупые, необдуманные поступки, которые имеют, действительно, судьбоносные последствия, – Митишатъев представлен автором и воспринимается Лёвой как мифологический герой, человек-легенда. Ведь он обладает непонятным для Лёвы секретом особенного воздействия. Это простейшие действия, которые герой сравнивает с запрещённым приёмом в драке – с сильным ударом ниже пояса, действующим безотказно. Логика, анализ, к которым прибегает главный герой, остаются бессильными: разумом это явление победить невозможно. Более того, оно притягивает героя, как бы он ни восставал и ни сопротивлялся; как бы он ни защищался разумными доводами, противник его оказывался сильнее и находчивее. Секрет Митишатъева в том, что его жизнь противоречит законам русской классической литературы. Он живёт в реальном мире, в то время как Лёва находится в идеальном (в «реальности литературного существования»). И потому, снова и снова вызывая Лёву из его комфортного литературного мира в мир реальной жизни, Митишатъев выходит победителем, так как в реальной жизни законы литературы не действуют.

Рассмотрим примеры оппозиций «жизнь / текст», «идеальное / реальное» в мифе о русской литературе, где Митишатъев – представитель логического сознания, а Лёва – мифологического – по отношению к русской классической литературе. Митишатъев признает первенство товарища и ненавидит его за это. Он признаёт свое торжество над Лёвой в условиях реальной жизни, но тут же признаёт это торжество мелким, а себя – слугой Лёвиной реальности, которой он

брезгует. Эти эмоциональные высказывания выдают отчаяние героя из-за разочарования в своём идеале, из-за того, что этот идеал несовершенен, но иного попросту нет, из-за того, что этот идеал так просто свергнуть и победить. Но Лёва не замечает поражение. Христос ни одного испытания не выдержал, все отверг. И эту невнимательность к искушению, нежелание демонстрировать силу автор называется зрелостью Христа, которая позволит ему идти к людям, не ища своего.

Митишатъев высказывает мысли об их двуединстве, «двойничестве»: «Ведь мы же друг на друге живём, одним комплексным обедом заедаем, и на едином месячном билете в одном автобусе в одну квартиру ездим, одну водку пьём, и в одну газету единую селёдку заворачиваем!». Лёва: «Я не замечаю этого, – я даже не представлял, что это тебя-то так занимает. Своей у тебя жизни, что ли, нет, чтобы так-то вокруг смотреть! Мне своей жизни – во как хватает, – я всего этого не замечаю, на что твоя сила ушла...» [14, с. 392]. Митишатъев, вторгаясь в упорядоченное и приличное миропонимание Лёвы, стремится нарушить его гармонию и стабильность, подвергая испытаниям жизнью, реальностью, взрывая идеальные представления своего друга-врага о жизни предательством, ложью, клеветой. Влияние Митишатъева на Лёву, действительно, напоминает механизм воздействия мифа: он не поддаётся логическому объяснению и разумному пониманию. Парадокс в том, что Митишатъев раз за разом побеждает Лёву простотой и грубостью реальности. И Лёва замечает это: как только он заинтересуется Митишатъевым и пожелает разгадать механизм его воздействия, так обязательно окажется побеждённым. Но стоит ему, несмотря на отчаяние и злость, забыть о своём друге, отодвинуть неприятную ситуацию, то и воздействие Митишатъева прекращается. Правда, такое наблюдение мало помогает Лёве, так как он каждый раз оказывается втянутым в этот механизм, который подчиняет его воле друга.

Конфликт Лёвы и Митишатъева, реализующий оппозицию *«идеальное / реальное»*, есть конфликт логического и мифологического сознания, жизни и текста, представления и истины. Русская литература в этом романе выражена как

основная идея романа, как основной двигатель конфликта, потому что без обращения к уже прочитанным текстам роман бы не состоялся в идейном плане, а остался лишь воплощённым в текст сюжетом.

«Пушкинский дом» – текст о мифах и текст-миф одновременно. Этот роман некоторые исследователи называют *метароманом*, так как он содержит в себе литературоведческие заметки автора, статьи и рассказы героев, некоторые эпиграфы (например, к главе «Дуэль») читаются отдельным текстом. Такая характеристика сближает «Пушкинский дом» с «Даром» Набокова. Ю.Д. Апресян, анализируя «Дар», отмечал синтетичность этого романа: внутри него разными способами упоминаются и другие произведения Набокова [1]. В «Даре» используется принцип замыкания, идея круга, которая реализуется и в «Пушкинском доме»: текст начинается и завершается одним и тем же эпизодом: «Есть в ПД А. Битова великолепная набоковская тема разгрома музея: два оставшихся на праздник дежурными башибузука поколотили витрины, распотрошили усы Тургенева, вырвали столько-то важных страниц из Толстого, даже посмертной маске Григоровича откусили гипсовый нос – но, поелику праздники длинные, имели возможность всё упомянутое не только восстановить, но частично и улучшить: грандиозного события – будто бы и вовсе не было. Смотришь на маску Григоровича, а это не она, или она, но другая, или Григоровича, но не того» [65, с. 408]. О параллелизме между романами «Дар» и «Пушкинский дом» говорит и Э. Чансес в своей монографии, объясняя это явление тем, что А. Битов во время работы над романом читал «Дар» и «Приглашение на казнь» В. Набокова: «В произведении Набокова фамилия героя Чердынцев созвучна с фамилией Чернышевский. Битов осуществляет аналогичное превращение, заменяя фамилию Одоевский на Одоевцев. Роман Набокова полон спиралей. По словам Битова, в жизни Лёвы круги также нагромождаются один поверх другого. Набоков упоминает название повести Пушкина "Метель"; то же самое делает и Битов. В романе Битова есть и прямые повторения набоковских эпизодов: "Приглашение на казнь" начинается со сцены

объявления смертного приговора Цинцинату. Роман "Пушкинский дом" также открывается сценой смерти» [178, с. 214].

Главный герой романа Лёва Одоевцев строит свою жизнь согласно представлениям о мире, которые кажутся ему устойчивыми и незыблемыми. Символом этих общеизвестных представлений, общедоступных смыслов становится русская классическая литература как некая завершившаяся, состоявшаяся система. Героем она воспринимается как источник *моделей поведения, суждений, отношений к действительности*. Любому происходящему с ним событию он старается найти соответствие из литературного произведения. Герой познаёт себя, сравнивая себя с героями русских классиков и самими классиками. Пространство русской классической литературы, включающее творческие биографии писателей, истории создания произведений, существование произведений, видится читателю как нечто священное, незыблемое, истинное. Для автора русская классическая литература – символ устоявшихся привычных смыслов и моделей поведения. Русская классическая литература как культурный миф проживает в сознании героя стадии утверждения, развенчания и последующего за ним обновления.

В романе действуют процессы ремифологизации и демифологизации одновременно: мифологизация русской классической литературы в сознании главного героя и разрушение этих мифов через погром музея, через вскрывшийся бунт Лёвы. Герою необходимо пережить ситуацию «остранения», позволившую бы ему увидеть русскую классическую литературу по-новому. Парадокс заключается в том, что *процесс мифологизации содержит в себе разрушительный заряд*, так как восприятие литературных образов и идей становится трафаретным и шаблонизированным, а демифологизация, напротив, положительна, ведёт к созиданию истинных, глубинных смыслов классических текстов. Художественная правда романа в том, что нет никаких раз и навсегда установленных правил, идеальных образцов поведения, мышления и поступков. Человек должен прожить жизнь самим собой, а не прятаться за готовые формулы, имена, судьбы. М. Элиаде

обозначил одну из основных функций мифа: его способность предоставлять первобытному человеку модели поведения, соответствующие законам, прописанным в этом мире [192]. Миф снимает с человека ответственность за мысли, поступки, отношения с другими людьми – ведь именно миф даёт человеку образцы для подражания. И таким же образом сегодня человек стремится раствориться в тексте, принять миф и избежать жизни.

Одна из территорий, на которой царствует миф, – литература. Равным образом мифологизироваться может история, наука, и современный строй жизни, и любая религия. Такая мифологизация ведёт к профанации, к упрощению названных систем. Человек, нуждающийся в объяснении мира, способен возложить эту функцию, изначально свойственную мифу, на всё, о чём говорили в своих трудах и А.Ф. Лосев, и Р. Барт. Мифом может стать любой объект. Это событие зависит от воспринимающего сознания.

В романе Битова главный герой за подобную систему готовых схем поведения принимает русскую классическую литературу. Его жизнь с самого детства пропитана классическими текстами: первой прочитанной книгой были «Отцы и дети», он делает доклад в школе к столетию А.С. Пушкина, он пишет статью «Три пророка», боготворит Пушкина. Развитие романа приводит к разрушению этих схем, но большая часть его посвящена описанию их, повествованию об их становлении, рассуждению об их *уместности / неуместности* в жизни героя. И только когда эти «музейные смыслы» становятся вполне прочными, осязаемыми, утверждёнными, автор устраивает их разгром, соотнесённый с разгромом в настоящем музее.

Русская классическая литература *соотносится с мифом по функциям и способу её восприятия*: она является мифом только для одного Лёвы. Это хорошо видно при сравнении с героем романа Набокова «Дар», который признаёт факт мифологизации русской классической литературы, но снаружи, не поддаваясь влиянию готовых смыслов. Годунов-Чердынцев наблюдает этот процесс упрощения литературы со стороны, оставаясь над подобным пониманием,

воспринимая литературу как часть жизни, а не как миф, объясняющий жизнь. Он поэт, сам творец, пребывает внутри процесса создания текста.

XX век породил явление саморефлексии литературы, её воздействия на саму себя: Р. Барт определял это явление, называя литературу маской, которая указывает на саму себя пальцем; стала ощутимой власть литературных традиций, литературных преданий, вымыслов. Метаописательный характер современной литературы, рефлексирующей о своих приёмах, механизмах и о своём назначении, объясняет особое отношение к написанным, состоявшимся текстам: литература пытается объяснить себя самой собой, используя в качестве языка систему знаков, бывших некогда самостоятельными текстами. Временная дистанция усугубляет это представление, позволяет обращаться к «золотому веку» русской литературы как к эпохе предков, а к самой русской классической литературе в качестве совокупности текстов как к некоему «первомифу». Эти идеи заложены и развиты в трудах А.Ф. Лосева «Диалектика мифа» и Р. Барта «Мифологии», где, в частности, выявлены содержательный и структурный аспекты мифа.

Согласно идеям мифологической школы, объект признаётся мифологизированным, когда у слова, его обозначающего, появляется другое значение, то, которое мы сегодня называем прямым. Первые мифы в нашем восприятии сплошь поэтичны, метафоричны, иносказательны, на что указывал А.Н. Афанасьев. Но для первобытного человека эти метафоры были первым и единственным смыслом вещи, познанием мира через называние. Это была самая настоящая *реальность, не осознававшая себя мифом*. В мифах у любого предмета помимо явных есть и другие функции, значения, которые являются первичными по отношению к видимому восприятию предмета. Подобные процессы происходят сегодня, но не с предметами, а со смыслами, идеями, текстами.

Р. Барт в книге «Мифологии» отмечает, что мифологизация возможна после становления объекта *знаком*, которым может стать смысл, идея. В процессе мифологизации литературы становится важен текст сам по себе, как знак. Само наличие текста, его принадлежность автору, эпохе, городу становится знаком.

Русская классическая литература становится мифом, превратившись в знак и попав в сознание, воспринимающее её как миф, например, Лёвы Одоевцева в книге А. Битова «Пушкинский дом». Модест Платонович, дед Лёвы, накануне своего изгнания понимает этот процесс, переживает свой «разгром музея», связанный с искажением истинного значения: «Что я, если и в этих сфинксах нет ничего загадочного! И в Петербурге – тоже нет! И в Петре, и в Пушкине, и в России... Всё это загадочно лишь в силу утраты назначения. Связи прерваны, секрет навсегда утерян... тайна рождена! Культура остаётся только в виде памятников, контурами которых служит разрушение. Памятнику суждена вечная жизнь, он бессмертен лишь потому, что погибло всё, что его окружало. В этом смысле я спокоен за нашу культуру – она уже *была*. Её – нет. Как бессмысленная, она ещё долго просуществует без меня. Её будут охранять» [14, с. 419]. Русская литература, как часть культуры, – уже была. Охранять можно лишь памятники, бессмысленные в силу своей бесполезности, невозможности быть использованными. Существование русской классики принимает форму музейного экспоната, который наделяется историей, сопровождается объяснениями своего существования – то есть становится мифом. Символичны в связи с этим пониманием названия хранилищ культуры «пушкинский дом», «пушкинский заповедник», «город Пушкин».

В романе А. Битова вторичной семиотизации подвергаются 1) идеи, пафос русской классической литературы (интеллигенция, аристократия, избранничество, Незнакомка, «тайная свобода»); 2) герои русской классической литературы (Евгений, Анна Каренина); 3) авторы русской классической литературы (биография Пушкина, творческая биография Тютчева); 4) сюжеты русской классической литературы (дуэль, бунт); 5) русская классическая литература как совокупность текстов, некое идеальное пространство.

Выделенные нами мифы могли бы быть рассмотрены и как темы, мотивы, реминисценции. Но в данном тексте они качественно отличаются от обычного литературного приёма. То, что мы далее будем анализировать, мы называем

мифами, потому что эти единицы оказывают влияние как на определение жанровых особенностей романа, так и на содержательную, идейную часть. То есть обращение к так называемым «пратекстам» русской классической литературы носит не столько эстетический (хотя в первую очередь способствует формированию художественного пространства романа), сколько идейный характер – служит средством передачи авторской философии. Мифы русской классической литературы являются действующими лицами хотя бы потому, что содержат в себе те модели поведения, к которым регулярно обращается главный герой по праву обладания ими, их принадлежности ему: «Так вот, так всё развилось, как я и не ожидал, что ни один из них не герой и даже все они вместе – тоже не герои этого повествования, а героем становится и не человек даже, а некое явление, и не явление – абстрактная категория (она же явление), такая категория... которая, как по цепной реакции, начавшись с кого-то, и может, давно, за пределами рассказа пронизывает всех героев, их между собой перепутывает и убивает поодиночке, передаваясь чуть ли не в момент смерти в суть – и плоть другого; потому что именно у этой категории, внутри моего сбивчивого романа, есть сюжет, а у героев, которые всё больше становятся, от протекания через них одного лишь физического (не говоря об историческом) времени, "персонажами" – этого сюжета всё более не оказывается; они и сами престают знать о себе, кто они на самом деле, да и автор не различает их, чем дальше, тем больше, а видит их как уже некие сгустки, различной концентрации и стадии, всё той же категории, которая и есть герой... Но – что же это за категории?!» [14, с. 338].

Любопытно почти дословное сопоставление «герои – сгустки сознания» у Битова с определениями В.В. Вейдле, писавшего о сублимации сознания героя нового романа. В частности, в «Отчаянии» В. Набокова вместо героя перед читателем предстаёт живая «душевная протоплазма».

Рассмотрим семиотизацию культурных мифов в парадигме русской классической литературы в романе «Пушкинский дом»:

1) *миф о «назначении поэта»*

«Значение» – «поэт в России больше, чем поэт», поэт обладает знанием небесных тайн, назначение поэта – передать эти тайны простым людям, чтобы спасти их от обыденности, слепоты и бездушия, обывательства.

«Означаемое» – Поэт как идеальный, собирательный образ и вполне конкретные личности поэтов. То есть перед нами мифологизация не только звания поэта, но и живого человека, носящего это звание (Пушкин, Лермонтов, Тютчев). Поэт познал истину и свободу.

«Знак» – поэтические тексты: А.С. Пушкин «Пророк», М.Ю. Лермонтов «Пророк», А.А. Блок «Пушкинскому дому».

Битов в своём романе связывает понятия «Поэт» и «тайная свобода» и представляет эту связь следующим образом: «тайной свободой», внутренней свободой, обладает только талантливый человек, способный творить; «тайная свобода» – это единство жизни и текста. Путь главного героя – это постепенное понимание себя и осознание внутренней свободы, которая не всегда является видимой. Так, дед главного героя ощущает себя свободным накануне ареста и именно при надвигающихся условиях заключения становится на «свободную дорогу».

Этот миф присутствует во внутреннем, скрытом, сюжете романа. Звучит во вставных главах, посвящённых профессии Лёвы, и в заключительной главе: «То и вселяет, и именно нынче (Блок всё-таки царь, назвав это лишь "непогодой"), что связь обрублена навсегда. Если бы последняя ниточка – какое отчаяние! – пуля в лоб. А тут: сзади – пропасть, впереди – небытие, слева-справа – под локотки ведут... зато небо над головой – свободно! Они в него не посмотрят, они живут на поверхности и вряд ли на ней что упустят, все щелки кровью зальют... Зато я, может, в иных условиях головы бы не поднял и не узнал, что *свободен*. Я бы рыскал по все свободные стороны по Площади имени Свободы в свободно мечущейся толпе... "Ты царь: живи один. Дорогою свободной / Иди, куда влечёт тебя свободный ум..." Ведь не "дорога свободы", а дорога – свободна!...» [14, с. 420].

Этот миф как результат семиотизации текстов русской классической литературы существует в условиях конфликта значения и означаемого, который мы определили выше. Стихотворение Пушкина, к которому обращается Блок, становится носителем знака избранничества, вынужденного молчания гения. Послание поэта воспринимается как намёк, указание на идею, мысль: «И-лев способен понять лишь намёк – так уж тонок; слов он – не понимает. Он восплаляется от звуков "тайная свобода-непогода-немая борьба", понимая их как запрещённые и произнесённые вслух, а тут ещё "пели мы" – значит, и он... Он, видите ли, не Пушкин лишь потому, что ему рот заткнули... Во-первых, никто не затыкал, а во-вторых, вынь ему кляп изо рта – окажется пустая дырка. Господи! прости мне этот жалкий гнев. Значит, это всё-таки стихи, раз их можно настолько не понимать, как И-лев. Значит, эти стихи ещё будут жить в списках И-левых» [14, с. 420].

2) «маленький человек» и бунт

Для этого мифа характерно развитие, которое выражается в наличии у него нескольких значений: «1-е значение» – одиночество и обречённость обыкновенного человека в большом и враждебном мире. «2-е значение» – ничтожество человека с маленькими мечтами и ограниченным кругозором. «3-е значение» – идеализация массы, то есть совокупности «маленьких людей». В.Н. Топоров признаёт это явление характерным для русской классической литературы: «Сам бунт маленького человека не принадлежит к уникальным темам русской литературы. Переход от смирения и уединения к бунту всегда бессмысленному, неудачному, часто вообще мнимому или внутреннему, нужно признать достаточно типичным явлением» [158, с. 149].

«Означаемое» оставалось неизменным – это человек, не претендующий на совершение истории, человек с маленькими мечтами. Значение, как мы отметили выше, менялось и продолжает развиваться.

«Знак» – тексты: «Станционный смотритель» А.С. Пушкина, «Медный всадник»; «Шинель» Н.В. Гоголя.

Этот миф, как и миф о Поэте («тайной свободе»), является двигателем сюжета, если не сказать – самим сюжетом. Только миф о Поэте является целью, а миф о маленьком человеке – исходной точкой. Это то состояние Лёвы, которого он не замечает, не в состоянии признать за собой, пока Автор не подводит его настолько близко, что отходить некуда, отговариваться нечем. Весь роман написан с целью заставить героя признать власть этого мифа в своей жизни, но наиболее интенсивное развитие событий происходит в разделе «Бедный всадник» (бесы, маскарад, дуэль). Осознание своего ничтожества Лёва получает после случая с милиционером, от которого в страхе убегает, от «синего розовощёкого топота мундира». После он удивляется своему страху, точнее его предмету, и приходит к мысли, что самое страшное в том, что он испугался не стоящего того милиционера. Не страх страшен, а потеря своего достоинства, унижение личности, потому что страх бежал в нем, вместе с ним.

3) *русская аристократия / интеллигенция*

«Значение» – великая роль русского дворянства, отдельной, отделённой группы людей с возможностями и способностями и неисполнение ими этой роли. В какой-то степени мессианская идея: однажды лучшие из лучших людей смогут спасти народ от несчастий, бед, нищеты. Но аристократия только лишь выживает как класс, а ни о каком развитии не может быть и речи.

«Означаемое» – дворянство.

«Знак» – тексты, в котором главное действующее лицо – представитель дворянства: Ф.М. Достоевский, «Бесы»; А. Блок, статья «О русской интеллигенции»; И.С. Тургенев «Рудин», «Отцы и дети».

Дед и дядя Диккенс как образцы ушедшей эпохи становятся в мироощущении Лёвы некими первогероями, невозможными для современности людьми. Царский офицер, первый по благородству в поэзии Цветаевой, и опальный учёный-филолог, поразительно напоминающий М.М. Бахтина. Дед и дядя Диккенс пытаются «сохранить достоинство», точнее «своё» достоинство: «... дед отнёсся к своей жизни ("своему") чересчур всерьёз» [14]. Автор подмечает,

что эти «прежние» люди так и не смогли стать живыми в новом мире – уж очень стремились сохранить себя, так что и жизнь уже не важна становилась.

Результаты метатекстового сравнительного анализа двух произведений А. Битова – художественного (роман «Пушкинский дом») и публицистического (статья «Мой дедушка Чехов и прадедушка Пушкин» [15]) – делают явной мифологическую природу отношений между «Пушкинским домом» и русской классической литературой. В конце статьи Битов замечает: «Когда в романе "Пушкинский дом" я изобретал образ деда Одоевцева, то включил в текст романа образчики текстов из его книги "Путешествие в Израиль", с чередованием глав "Бога нет" и "Бог есть"... Каковы же были мои радость и удивление, когда в том же "Новом мире" я наткнулся на упоминание того же ритма-смысла у Чехова (дневники 1897 года)! Мой дед был ровесником Чехова, но дед моего героя мог быть его сыном» [15, с. 187]. Это не только дополняет и углубляет образ деда, но и показывает его прямым наследником традиций русской классической литературы: «Чудо явления мирового культурного уровня в одном русском человеке (Пушкин) равносильно чуду явления цивилизованности в русском интеллигенте в первом поколении (Чехов)... Типично русская пропасть между художественной культурой и цивилизацией была преодолена лишь в этих двух культурных героях» [15, с. 179]. Такое отношение Битова позволяет предположить, что образ деда из романа «Пушкинский дом» восходит к Чехову, а затем и к Пушкину. Модест Платонович Одоевцев для своего внука остаётся культурным героем, которого тот так и не смог разгадать.

Представление о деде как о возможном сыне Чехова, который является идеальным образом русского интеллигента без каких-либо случайных черт, ещё раз намекает на ту «внутреннюю свободу», которой обладает Лёва.

Лёва и не пытается «сохранять достоинство». Может, потому что оно у него есть как «номинал». Он – герой, которому всё «дано», в том числе и «готовое поведение»: «Между тем в высшем понимании аристократизм и является формой приспособленности и самой жизненной формой. Потому что именно тот, кто всё

имел, способен, не теряя духа, всё потерять: именно тот, кто владел, может знать, что не в том, чтобы иметь, дело... Им пришлось закрыть глаза на измену своему классу, на то, что они не стали врагами, чтобы не погибнуть: осознание подобной измены сразу лишило бы их возможности носить те черты, которые полагали или ощущали они своей неколебимой сущностью: долг, честь, достоинство, как и девственность, употребляются лишь один раз в жизни, когда теряются» [14, с. 266].

Неожиданно для самого себя Лёва оказывается героем мифа в сознании Митишатъева. Осознание этого Лёвой происходит именно в ту роковую ночь, когда он остаётся в музее с Митишатъевым, разыгрывается вариант диалога в «Бесах» Ф.М. Достоевского между Верховенским и Ставрогиным. Мы видим Лёву в новом обличи: князь-аристократ, воплощение надежд народа. А Митишатъев – представитель народа, который нуждается в вожде-аристократе. Этой-то роли Лёва, наверное, меньше всего для себя ожидал, но принимает и подыгрывает, хотя ощущает при этом безволие и омерзение, он словно загипнотизирован лестью и не может ей препятствовать.

В сознании Митишатъева Лёва становится культурным героем этого мифа, мифа о русской интеллигенции, о её неисполненном предназначении. Митишатъев со стороны видит и понимает аристократизм лучше, чем Лёва, который является его частью. То, что даётся Митишатъеву трудом, досталось Лёве просто по праву рождения – это-то и становится причиной злости Митишатъева, который видит и понимает нерастраченную силу Лёвы лучше, чем он сам. Митишатъев противопоставляет одиночество интеллигенции, дающее ей силу, одиночеству народа, который знает механизмы жизни, но не имеет нужной силы, чтобы исправить положение. Развивая свою мысль, он приходит к теме непощения, непощения за то, что интеллигенция отказалась исполнять свое предназначение, признав народ равными, способными.

4) «Петербургский» миф

«Значение» – этот миф многозначен. Во-первых, двойственность города, его коварство, преобладание эстетического в ущерб этическому, непрерывная борьба космоса и хаоса. Во-вторых, власть, её влияние, её взаимоотношение с обыкновенным человеком.

«Означаемое» – город, построенный Петром.

«Знак» – Памятник Петру в текстах русской классической литературы. Заметнее всего в произведениях А.С. Пушкина («Медный всадник»), Ф.М. Достоевского («Преступление и наказание»), А. Белого («Петербург»). Без этих текстов этот миф не воспринимался бы. Он существует исключительно в тексте, более того – в форме текста. Это то, что отличает его от первобытных мифов.

В.Н. Топоров, занимавшийся проблемами мифопоэтики, пришёл к выводу, что Петербург – явление неоднозначное как в истории России, так и в её литературе. И эта противоречивость сохраняется в мифах, построенных вокруг Петербурга. Центром является, безусловно, Медный всадник. Корни мифа о Всаднике – в истории создания города, мифе о демиурге, а его логическое продолжение – эсхатологический миф. Топоров замечает, что и креативный, и эсхатологический мифы возникли в одно время и создавались, выстраивая себя как антимиф по отношению к другому. Вот причина неоднозначности Петербурга как города и мифа о Петербурге. Это и призрачный хаос, в котором царят размытость и двойственность, не позволяющие отделить истинное от неистинного, которые меняются местами и притворяются друг другом. Это и светлый космос, гармоничное единение культуры и природы, царство логичности и ясности, которые побуждают к провидческим откровениям.

События романа накладываются на те, которые уже происходили в этом городе, но нашли отражение в других текстах. Особенно явно это в праздничную, почти карнавальную ночь, где Лёва видит родных, знакомых персонажей русской классической литературы: Анна Каренина, домино из «Петербурга» Белого, картонная театральность из «Балаганчика», лев из «Медного всадника» и,

наконец, сам Медный всадник в облике милиционера. Сравним: «тяжелозвонкое скаканье» – «синий розовощёкий топот мундира» – «мундиры голубые».

5) *«лишний человек»*

«Значение» – лучшие из лучших людей вынуждены быть одни. Избранничество прилеплено к одиночеству, изгнанничеству.

«Означаемое» – представители аристократии, дворянства.

«Знак» – тексты «Евгений Онегин» А.С. Пушкина, «Герой нашего времени» М.Ю. Лермонтова.

Здесь Лёве, пожалуй, комфортнее всего. Своё избранничество он ощущает ещё в детстве: «Пушкина всего прочитал». Он не может обнаружить примера более высокого, чем его семья, и это подталкивает его к осознанию своей исключительности и избранности. Это не препятствовало его взаимоотношениям с внешним миром, так как подобная исключительность усваивалась неразрывно со скромностью, простотой, демократичностью. Подобная степень исключительности стала для героя своего рода средством изоляции и даже защиты. Повзрослев, он воспринимает себя как исключительного читателя, посвящённого в тайны литературы: «И ещё выдался символ на этот день: они не могли отыскать место дуэли Пушкина (для Лёвы замкнулось кольцо – тот морозный визит к деду)... Может, и нашли бы, – но Лёва сам не захотел разрушать символ: ну и пусть, правильно, пусть не видят это святое место, политое его кровью, кто его не видит. Ему помстилось: это место, видимое лишь посвящённому, лишь достойному, а для остальных – нет его: стоит газетный ларёк, закрытый на обед, и всё» [14, с. 411]. Не только Лёва, но и автор отмечает неприспособленность Лёвы к жизни, его непохожесть на других.

Лёва претендует на звание «лишнего человека», продолжая следовать модели, указанной русской классической литературой, – это проявляется в его отношениях с Альбиной, с Митишатьевым, в игре со временем. Его разрыв с Альбиной в общих чертах повторяет объяснение Онегина с Татьяной и Печорина с

княжной Мери: то же безжалостное признание достоинств, которые всё же не дают права продолжать отношения.

На примере одного героя романа показана судьба всего поколения.

б) *миф о Пушкине*

«Значение» – «Пушкин – наше всё».

«Означаемое» – Александр Сергеевич Пушкин.

«Знак» – тексты о Пушкине.

Здесь изначально надо сказать немного о том пушкинском мифе, который был сформирован чуть ли не при жизни самого поэта и получает постепенное развитие на протяжении всего литературного процесса. В.Ю. Белоногова в работе «Выбранные места из мифов о Пушкине» выделяет несколько стадий формирования этого мифа:

– пушкинский миф 30-х гг. Это «миф о Пушкине – литературном аристократе, вззирающем на толпу почитателей свысока и прожигающем жизнь» [13, с. 15];

– миф о гениальном ребёнке;

– миф о свободолобивом поэте-изгнаннике;

– миф о дружбе двух гениев (Пушкина и Гоголя);

– миф о Пушкине как о первом национальном поэте.

Нарративная структура ведёт к образованию литературного мифа, романного, для которого свойственны структурные особенности современного романа.

Творцом этих мифов был Гоголь. Целью их создания было преодоление творческого влияния Пушкина, и в результате – «победа Сальери над Моцартом в душе Гоголя» [13, с. 31].

Нам важны не столько предпосылки подобного мифотворчества Гоголя, сколько его результат. В «Пушкинском доме» этот миф получает максимальное развитие в описании разговора в здании института во время Лёвиного дежурства. Это даже не разговор, а некая филологическая вакханалия, характеризующаяся карнавальной вседозволенностью, где господствуют «не видимые глазу бесы». Так

вот, именно в такой обстановке и вспоминается Пушкин, точнее совокупность мифов о нём. Всё это припоминается с неназванной целью создать миф о Пушкине как о простом человеке, обманутом муже, при этом основанием будут служить всё те же вышеуказанные мифы. Лёва в негодовании защищает Наталью Николаевну, аргументируя это тем, что великий поэт не был понят даже умнейшими людьми своего времени (Вяземским, Баратынским). Но им это не вменяется в вину, чего не заслуживает и она, просто «прелестная девочка». В его речи наибольший интерес представляют слова «грязный миф»: миф снижен до понятия «сплетня», «выдумка», «вымысел», и миф – легенда. В сознании автора концептуализируется палитра пушкинских мифов.

Миф – это слово. Непроизнесённое, не воплощённое в слове – немифологично. Но Лёва ловит себя на мысли о том, что слово используется противоположно своему прямому назначению: «Сколько слов поняли люди за последние несколько лет! – думает, вспоминая, Лёва. – Ещё недавно ни одного не знали... Как быстро они научились! И как страстно разменивают всё новые и новые смыслы. Будто они что-то поняли – поняли, как понимать... Люди поняли и не посчитались с тем, что поняли. Будто понять одно, а жить другое. Ничего они не поняли, а – научились... Вот за что и придёт возмездие – так это за Слово! Вот грех...» [14, с. 372].

В.М. Маркович выделяет несколько фаз формирования мифа о Пушкине: первая начинается после смерти поэта и заканчивается речью Достоевского – миф о всемирности и всечеловечности гения Пушкина; вторая начинается после 1880 года – формирование и укрепление общенационального культа Пушкина; третья фаза знаменательна становлением оппозиции двух мифов – «о пророке» и «о чистом поэте». Эти два мифа развиваются в русской культуре параллельно, но в определённых исторических условиях преобладает тот или иной миф: «Регулярно возобновляется не только сама оппозиция "пророк" – "всего лишь поэт", но и по соседству с ней – грубо утилитарный официозный миф о Пушкине (имперский, советский, постсоветский), многократно изменяющий своё содержание, но

неизменно сохраняющий всё ту же функцию – превратить поэта в эталон наиболее ценных для власти политических достоинств. Устойчивость и регулярность всех этих перечисленных повторений, естественно, наводит на мысль о проявлении в них одной из базисных моделей национального самосознания» [97, с. 67].

7) *Незнакомка*

«*Значение*» – прекрасное и недостижимое иногда спускается на землю в облике Прекрасной Дамы.

«*Означаемое*» – мечта о красоте.

«*Знак*» – девушка, возлюбленная в тексте А. Блока «Незнакомка», «Фаина».

В русской классической литературе этот образ Незнакомки овеян самым серьёзным мистицизмом, который, впрочем, пытался уничтожить ещё сам Блок в пьесе «Балаганчик». Но миф как модель отличается особенной жизнестойкостью и в данном случае пересиливает своего творца. Миф о Незнакомке живёт как мечта, тоска, как необходимость этой тоски.

В «Пушкинском доме» наблюдается искажение этого мифа, так как ни одна из героинь не обладает хоть какими-нибудь чертами, присущими блоковской Незнакомке, воплощению вечной женственности. В глазах Лёвы Фаина в романе «Пушкинский дом» – Незнакомка. Он не видит её настоящую, он даже не любит её как следует. Он просто получает удовольствие от проживания ещё одного образца поведения. Но в романе действует и Автор, который (наряду с читателем) видит предметы и людей не через призму литературы.

Итак, *тексты* русской классической литературы становятся *знаками*, указывающими на новое значение, которое в силу своей мифологичности (объяснение мира, готовые модели поведения) превращает эти *знаки* в *миф*.

В романе А. Битова «Пушкинский дом» происходит мифологизация русской классической литературы, по схеме «*текст – знак – мифологическое сознание – миф*».

«Текст – знак»

Тексты русской классической литературы, помимо своего первоначального внутреннего значения, становятся обозначаемыми для ментальных явлений, свойственных русскому читателю. В условиях постмодернизма художественные произведения используются как культурные коды, маркеры литературности (принадлежности литературе). В этом процессе задействована, прежде всего, внешняя форма произведения: заголовки, цитаты, персонажи, сюжеты.

«Знак – мифологическое сознание»

Если понимать миф как способ познания и отражения действительности (и духовной, и материальной её сторон), то мифологическое мышление свойственно любому человеку наряду с рациональным. В зависимости от обстоятельств, преобладает тот или иной тип. Знак обретает смысл и функции мифа только в условиях мифологического сознания.

«Миф»

В мифе любой предмет не то, чем является по сути, а то, чем мыслится, воспринимается. Процесс мифологизации содержит в себе разрушительный заряд, так как восприятие становится трафаретным, шаблонизированным, а демифологизация, напротив, положительна, ведёт к созиданию истинных, глубинных смыслов классических текстов. Процессы *де-* и *ремифологизации* взаимообусловлены. *Демифологизация* – потеря первоначального, истинного смысла – первая ступень для образования смысла нового, вторичного. Об этом говорит герой А. Битова: «Русская культура будет тем же сфинксом для потомков, как Пушкин был сфинксом русской культуры. Гибель – есть слава живого! Она есть граница между культурой и жизнью. Она есть гений-смотритель истории человека. Народный художник Дантес отлил Пушкина из своей пули. И вот, когда уже не в кого стрелять, – мы отливаем последнюю пулю в виде памятника. Его будут разгадывать мильон академиков – и не разгадают» [14, с. 420].

В «Пушкинском доме» А. Битова коцептуализируется заглавие-символ: Пушкинский дом – «дворец», «музей» [14, с. 375], «академическая цитадель» [14,

с. 358], «научный центр» мирового значения, НИИ, «институт на набережной». Его основная функция – место уединённых, глубоких, тихих занятий. Акцент падает на слово «дом» – хранилище знаний. В авторском метафорическом определении по жанру это роман-«дом»: «Размахнулись мы с этой жизнью – длинная... Пожадничали. Не стали строить времянку – сразу дом, домину. Надоело, едва гвоздь за день заколотишь – конца не видно... Скажут, как жить в таком доме? Я отвечаю: – А в Пушкинском доме и не живут» [14, с. 356]. «Мой дом с непокрытой головой пуст... Герои в нём не живут, герои жмутся у соседей, снимают угол». Это «роман-музей»: «Это же учреждение, а не название для романа! С табличками отделов: "Медный всадник", "Герой нашего времени", "Отцы и дети", "Что делать?" и т. д. по школьной программе... Экскурсия в роман-музей» [14, с. 287]. «Мы склонны в этой повести, под сводами Пушкинского дома, следовать освящённым, музейным традициям, не опасаясь перекличек и повторений, – наоборот, всячески приветствуя их, как бы даже радуясь нашей внутренней несамостоятельности. Ибо и она, так сказать "в ключе" и может быть истолкована в смысле тех явлений, что и послужили для нас здесь темой и материалом, – а именно: явлений, окончательно не существующих в реальности» [14, с. 213].

Дом-музей не для жизни – это хранилище вещей и предметов, памяти о них. О.А. Ханзен-Леве размышляет о современном музее как о «церкви для вещей», где они переживают воскрешение и новое рождение: «...музеи являются подлинными церквами нашего времени, ведь в них происходит пресуществление простого хлеба и тривиальных ситуаций в тело Сына Божьего» [172, с. 407]. «Только в рамках музея, в его белых, беспредметных стенах, любой объект становится артефактом» [172, с. 408], но эти же рамки музея разрушают обрамленный артефакт, сводят его ценность к нулю. В музее, который принимает форму романа, хранятся тексты, овеществлённые, ставшие культурой и воспоминанием. Тексты русской литературы освящаются в музее. Но статус музейного экспоната лишает их ценности. Чтобы вернуть вещи ее первоначальное

значение и практическую значимость, необходимо увидеть ее вне музейных рамок: стен, витрин. При таком понимании бунт, разрушающий музей, воспринимается как созидательное действие.

Структура «Пушкинского дома» отличается некоторыми признаками, которые сближают это произведение с *романом-мифом*. Этот жанр отличают определенные структурные и содержательные особенности. В частности, для «Пушкинского дома» характерны цикличное время, архетипические модели, варьирование, бинарные оппозиции (*жизнь / текст, человек / персонаж, автор / герой, мир / книга*), наличие культурного героя и трикстера среди персонажей

Во-первых, *цикличность* проявляется уже на уровне построения романа, имеющего кольцевую композицию. *Кульминация романа* – тот центр тяжести, который определяет всё движение. Автор словно подходит к кульминации, постепенно сужая круги, добираясь до самого сокровенного в душе героя, чтобы читателю (да и самому автору) было ясно, почему жизнь героя сложилась так, а не иначе. Раз за разом автор возвращает события в одну и ту же точку, начинает повествование с конца. Это уникальное построение сюжета обосновано центральным конфликтом романа.

Во-вторых, налицо постоянное обращение к так называемым «*пратекстам*» русской литературы и, соответственно, к *архетипам*, обитающим в этих «*пратекстах*». Автор рассчитывает на узнавание таких моделей как «маленький человек», «лишний человек», «князь», «поэт», «интеллигент», «аристократ». Они используются и как мифы русской классической литературы, которые подвергаются разрушению, и как слова в их истинном, исходном значении.

В-третьих, *варьирование* определяет форму романа. Автор постоянно подчёркивает, что всё могло бы быть иначе, но это никак не влияет на итоговый результат. Автор изменяет семью героя, но героя изменить невозможно, потому что он дан, задан. Вариативность же – свидетельство того, что нет однозначного ответа. Как нет одного верного восприятия книги, одного взгляда на жизнь. Не исключено, что совсем другая семья у нашего героя. Автор с большим желанием

хочет поведать нам второй возможный вариант семьи Лёвы Одоевцева. Изложить такой вариант, впоследствии которого, как предполагает сам автор, получится абсолютно такой же герой. Это связано с тем, что его интересует только герой, ведь он был выбран в качестве объекта исследования. Именно поэтому автор не хочет менять его образ и характер.

В-четвёртых, сюжетом данного произведения движет не только авторская идея, но и конфликт, основанный на достаточно чётко выделяемых *оппозициях*; основные среди них: «*реальное / идеальное*», «*внутренняя свобода / внешнее поведение*», «*избранничество / обывательское сознание толпы*», «*жизнь / текст*», «*память / время*». Оппозиции «*жизнь / текст*» взаимоотражаются, переходят друг в друга в духе постмодернистского дискурса, их граница размыта, текст наделяется свойствами живого существа: текст творит жизнь: «диссертация на сносках» [14, с. 275], «отворил свою диссертацию» [14, с. 357]. А жизнь переходит, закрепляется в книге (*мир – цитата, мир – книга, мир – текст*): «То ли Лёва справился с жизнью, то ли жизнь с ним» [14, с. 236], «человек обретает сюжет, сюжет обретает человека» [14, с. 338]. Границы художественного текста определяются оппозициями, внутри которых он развивается. Нечёткие, размытые оппозиции делают границы текста очень условными, легко нарушаемыми и читателем, и волей автора. Циклическое движение романа определяет «всё отодвигающийся сюжет». Роман-дом не имеет конца по аналогии с «далью свободного романа» у Пушкина и романом «Дар» у Набокова, который оканчивается словами: «и не кончается строка».

Из вышесказанных положений логично выводится пятый пункт – *наличие культурного героя и трикстера*. Это тоже своего рода оппозиция, но на уровне персонажей. Роль культурного героя (хотя и в искажённом варианте) получает Лёва, трикстером же становится Митишатъев. На протяжении всего романа длится их противостояние, корни которого обнаруживаются лишь в итоговой главе, когда Митишатъев приводит в пример вымышленное путешествие на корабле и его встре. Митишатъев рассказывает о бревне, которое они бы поймали вместе, и о

качелях, устроенных ночью посреди океана: пока кто-то погружался, выныривал иной. Спасение от смерти возможно только на необитаемом острове. Такую приключенческую историю Митишатьев сочиняет для своего друга, чтобы задать важный вопрос: «Конфликт будет? будет. Ты меня возненавидишь? возненавидишь. За что?? Вот я о чём! Вот, что ты возненавидишь в первую очередь? корабль? айсберг? океан? остров? Себя причину путешествия? саму жизнь? судьбу? провидение? Нет! Ты возненавидишь меня! Понял? почему? потому что я рядом!» [14, с. 392]. Подобное противостояние героев и есть конфликт, провоцирующий движение внутреннего сюжета, развитие характера Левы Одоевцева: постепенное преодоление им мифологических представлений, разрушение готовых заданных формул и возвращение понимания истинной и глубокой многозначности жизни.

Итак, структура романа «Пушкинский дом» включает в себя определённые черты (цикличность времени, обращённость к пратекстам, варьирование, оппозиция *культурный герой / трикстер*), которые свойственны мифологическому типу сознания, что позволяет нам на основании глубокой связи романа с текстами русской классической литературы сделать вывод о его мифологизме. Совпадение начала и конца романа сводит на нет сюжет, так как его развитие отсутствует (согласно такой композиции) – характерное для романа Набокова положение: главного события не происходит. Конфликт самоисчерпан: начало обуславливает конец – «всё убрали – ничего не произошло»). Роман принимает форму музея, в котором хранятся тексты русской литературы, готовые смыслы и представления. Элементы русской классической литературы в романе А. Битова подвергаются вторичной семиотизации, что приводит к созданию литературных мифов по схеме: *текст – знак – мифологическое сознание – миф*.

2. 3. 1 Взаимоотношения автора и героя в метаописательной структуре романа «Пушкинский дом»

В метаописательной структуре романа важной проблемой является соотношение точек зрения автора и героя на события. Отношения автора и героя в свете теории мифа нас интересуют как взаимоотношения творца и творения, мифотворца и культурного героя.

В романе Битова автор выступает как одно из действующих лиц: он наблюдает за героем, обеспокоен его судьбой, читает его работы, пытается его убить, вставляет выбитые в музее стёкла и, наконец, встречается с ним, вторгаясь в собственное произведение: «Читая и сличая с жизнью, покажется, что дух общежития и коммунальной квартиры зародился в литературе раньше, чем воплотился наяву, как раз в подобном авторском отношении к сцене: автор в ней коммунальный жилец, сосед, подселённый. Достоевский, наверное, ещё и потому лучше всех "держит" многочисленную, "кухонную" сцену, что сам никогда не скрывает своей "подселённости" к героям: он их стесняет, они не забывают, что он может их видеть, что он – их зритель. Эта замечательная откровенность делает ему опережающую время честь. Такая большая, объявленная, условность – истинно реалистичная, ибо не выходит за рамки реально допустимого наблюдения. Рассказ от "я", в этом смысле, самый безупречный – у нас нет сомнений в том, что "я" мог видеть то, что описывает... То есть как раз субъективные (с точки зрения субъекта – автора или героя) сцены не вызывают подозрений в реальности изображённой реальности» [14, с. 243]. Авторский комментарий сопровождает поворотные сюжетные переходы (своего рода композиционные ходы и размышления).

Автор – соглядатай, но не участник событий и сторонний наблюдатель: «Скучно описывать, как долго он не справлялся с задачей, отчаивался и умирал.

Наконец, настойчивость его увенчалась, и он отполз, радостно и поспешно» [14, с. 381]. Подчёркивается условность событий, их модальность, нарративная двунаправленность (*туда / обратно*). «Так ли они говорили? Мы однажды перепишем всё сначала, для скуки. Перемелем монологи и реплики, чтобы один как можно больше отвечал другому, и – попроще, попроще! – слово зачеркнём – слово надпишем» [14, с. 386].

Функции автора многообразны. Во-первых, автор является носителем сознания противоположного Лёвиному. Во-вторых, он есть некое увеличительное стекло, которое позволяет читателю увидеть определённые моменты поведения, ситуации более крупно и отчётливо: это не автор-демиург, творящий мир и со стороны наблюдающий за ним, это автор импровизирующий, открытый для наблюдателей, это автор комментирующий, похожий на экскурсовода. В-третьих, фигура автора есть попытка самого писателя, живого и настоящего, проникнуть в созданный им мир. А точнее – понять, как этот мир образовался, отследить процесс творения, но автор видит только становящийся продукт творчества, а не внутренний психологический процесс его. Действительно, при всех попытках Битова рефлексировать, анализировать, отмерять написанное им, выходит новое творение, что доказывается тем, как органично и необходимо вписываются в повествование о жизни Лёвы авторские литературоведческие заметки, они словно делают полнее и понятнее как самого героя, так и позицию автора.

Форма отношений автора и героя в «Пушкинском доме» очевидна – это элемент биографической саморефлексии, то есть *биография*. В биографии автор ближе всего к её герою, он может поменяться местами с ним и, возможно, даже совпасть за пределами художественного текста.

М.М. Бахтин [12] выделяет три общие типичные формы отношения автора к герою:

- герой завладевает автором;
- автор завладевает героем;

– герой сам становится своим автором, обдумывает жизнь с эстетической точки зрения, словно играет роль.

На их основе выделяются следующие структурные элементы взаимоотношений автора и героя:

- поступок;
- самоотчёт-исповедь;
- биография;
- отношения с лирическим героем;
- характер героя;
- литературный тип.

В «Пушкинском доме» наблюдается интересная ситуация в отношении автора к герою: однозначно, что здесь реализован второй тип отношений – автор завладевает героем – но власть автора над героем в результате разрушается, причём усилиями автора, который словно весь роман ждал этого события – потерять свою власть над героем – и в конце романа это и происходит. Роман пропитан ожиданием: но описать разгром музея оказывается невозможным без обоснования причин этого действия – и рождается роман-биография. Автор признаётся, что желал смерти своему герою, и в этой смерти последний обретал бы свободу от власти автора. Зависимость героев от своих авторов признается автором трагической. Он размышляет о возможности возникновения Общества охраны литературных героев от их авторов. Он сострадает их мучениям, которыми их наделяет автор. Поэтому не герой покидает мир книги, а читатели оставляют его, удаляясь как бы на речном трамвайчике.

Также отношения автора и героя раскрываются в изображении *характера* героя. Взаимоотношения автора и героя, осуществляют задание создать «целое героя как определённой личности» (М.М. Бахтин). Читатель является свидетелем того, как автор создаёт личность Лёвы Одоевцева: он и снисходит к своему герою, и переживает за его судьбу, и радуется успехам. По ходу романа созданный

автором характер приобретает всё больше жизненных сил и под конец оживает (или конец романа настаёт с момента оживления Героя).

Некоторые утверждения М.М. Бахтина о соотносённости автора и героя А. Битов, осознанно или нет, оспаривает. Например, Бахтин делает вывод о том, что автор противопоставляет себя жизненной активности своего героя и переводит её на язык эстетики, создаёт художественное определение для всех моментов героя. В «Пушкинском доме» автор напротив играет «за» героя, «за» его оживление. «Автор должен находиться на границе создаваемого им мира как активный творец его, – пишет М.М. Бахтин, – ибо вторжение его в этот мир разрушает его эстетическую устойчивость» [12, с. 76]. Битов как творец своей реальности пытается преодолеть это положение, высказанное Бахтиным, проникая в пространство романа и тем самым уничтожая его: «О себе писатель не может написать. Приближение героя к себе есть оптический обман, края пропасти сближаются, но сама она углубляется» [14, с. 343].

Таким образом, в романе А. Битова мы видим попытку автора выйти за пределы, установленные литературой, попытку, которая в итоге разрушает роман как порождение авторского сознания, но в то же время сохраняет роман как результат деятельности читателя. Автор обладает типом сознания, противоположным Лёвиному, и потому свободен от мифов: он творит их, а не живёт ими. Исследователи творческой метаописательной манеры А. Битова отмечают влияние В. Набокова на стиль и нарративные приёмы писателя, выделяя параллельные места, сходные мотивы. Это сказывается в приёмах забегания автора вперёд, в мотивах предварения и опережения событий, во фразах «начнём с конца» и в композиционной ситуации стирания событий, «не-события», нереализация героя. В «Пушкинском доме» в конце герои всё прибрали, как будто ничего и не было, ничего не случилось.

Демифологизация – это в первую очередь разрушение, развенчание мифов, но без их отрицания. Это буквально реализуется в разгроме музея, где музей – представление о вещи: вещь – на расстоянии, под стеклом, в выгодном освещении;

где разгром – прорыв к сути вещи, к пониманию вещи (символ свободы романа – дядя Диккенс – «понимает» вещи), к сближению. Только в этом музее (роман «Пушкинский дом») собраны не вещи, а тексты, настоящие тексты, которые живы несмотря на стремление умертвить их, отлить в памятники, словом, сделать удобными.

Переход живого слова в знак, вещь происходит, когда текст подменяется комментарием к тексту, размышлениями о нём. Также и истина превращается в представление, в понятие об истине. Образуется своего рода зазеркалье, где действуют отражения, а призраки считаются ценным, значимым. Тогда признак дурного тона и невоспитанности – обнаружить себя. Герой переживает «ужас прерванного существования», когда осознает себя во власти людей, который знают о нём больше, чем ему бы хотелось. Он понимает, что невидимость защищает, а открытость делает беззащитным: «Самое неприличное, самое гибельное и безнадежное – стать видимым, дать возможность истолкования, открыться... Тут ты обнаружишь, что давно, не замечая этого, живёшь в культуре каннибализма: человек зримый в несчастье, в поражении, в болезни, в беспамятстве, в преступлении, то есть окончательный человек, человек открытый – есть добыча мира, его хлеб... Только не обнаружить, себя, своё – вот принцип выживания... так думал Лёва. Невидимость!» [14, с. 408].

Возврат к начальному и живому смыслу происходит через разрушения смысла вторичного. Миф о величии русской классической литературы разбивается, но без цели заставить читателя усомниться в её «величии». Здесь другое: убедить прикоснуться, увериться, лучше понять.

Мы можем говорить о чертах мифологичности в романе А. Битова именно благодаря приёмам демифологизации. Потому что не будь этого стремления вскрыть сущность мифа, обнажить его механизмы, не было бы и восприятия их. То есть мифы становятся видимыми читателю именно в момент своего разрушения – это наблюдение Р. Барта. До этого они настолько органично вписываются в «картину мира», что их невозможно заметить по принципу:

уничтожить – значит обнаружить. И наоборот: вспомним ситуацию, когда Митишатъев заметил бычок, который Готтих уронил под стол, и сделал это событие явным, тем самым морально «уничтожив» Готтиха.

Все мифы, преследовавшие Лёву на протяжении его недолгой и беспокойной жизни, Автор собирает в одном музее и устраивает его разгром. То, что происходит с «Пушкинским домом», происходит и с русской классической литературой; то, что происходит с Лёвой, – с читателем русской классической литературы.

Демифологизация Лёвиного сознания – подводный сюжет романа, пробуждение от самого себя, своего второго «я», двойника. Вынужденный космос, созданный людьми, воспринимается автором как нечто отрицательное, как что-то мешающее хаосу вступить в свои права.

Лёва видит мир через себя. Он не воспринимает другие сознания. Вспомним его знакомство с дедом: Лёва в своём (возможно, неосознанном) стремлении быть лучше доставляет неудобства, смущение. Старик предложил молодому гостю стул и хотел протереть сиденье газетой. Лёва же, бросившись помогать с небольшим опозданием, буквально вырвал стул, который служил старику опорой. В себе Лёва заключает идею русской классической литературы, но не даёт ей развития. Лёва живёт готовыми образами и мотивами русской классической литературы, он не растворяется в ней, не служит ей, а пользуется ею.

Позиция автора двойственна: он не одобряет поведения Лёвы, но разделяет его, понимает. Это не автор-демиург, подобный Л.Н. Толстому. А. Битов ближе к Достоевскому.

Только когда Лёва признаётся сам себе в том, кем он является, миф рушится, роман заканчивается (как и жонглирование мифами).

Лёва слеп – это его отличительная черта. Вспомним его отношения с Фаиной. Пристально всматриваясь в любимую женщину, он не видит ее внутренней сути, не замечает ее истинное лицо. Он настолько не желает видеть ее, что даже читателей вводит в заблуждение.

Лёва в своей ориентации слеп в отношении видимого реального мира или мира вещей, то есть не видит их сути. Все остальные слепы, но Лёва более всех, потому что он на пути к прозрению. Он, видя оболочку, создаёт для неё своё, желаемое, содержание, а истинное – пропускает, намеренно не замечает, отказывается от него.

Лев Николаевич Одоевцев проходит путь от литературного героя к живому человеку. В восприятии Лёвы мифы разрушаются, но на их место приходит настоящая жизнь, неподвластная законам литературы, способная самостоятельно творить события. Так как ранее Лёва жил по готовым, заданным сюжетам. Отгороженный от жизни литературой, он, когда от него требуется ответная реакция и решительное поведение, выдаёт литературного героя, находившегося однажды в подобной ситуации. И это именно поведение мифологического героя, который признаёт себя реальным настолько, насколько повторяет действия, соответствующие данному образцу.

В обратном направлении происходит мифологизация образа деда. После смерти из простого человека он превращается в легенду, у которой по традиции романа есть несколько вариантов и версий: предположений, как именно *не выжил* дед. Он умер, и это объединило свидетелей его смерти. Знавшие Модеста Платоновича Одоевцева испытали приобщение к великому таинству смерти, стали жрецами его посмертного культа: «В семье возникал и разрастался благоговейный и фамильный культ деда» [14, с. 262]. В сознании людей, своих настоящих и будущих читателей, он был уже не человеком, но мифом об опальном профессоре. Он больше не человек со своим характером, своими принципами и рассуждениями, но миф, удобная для восприятия форма, необходимый для жизни идеал: «Никто здесь не пришёл поплакать над старым телом, которое ещё вчера было живым, никто не пришёл к человеку, который жил свою жизнь и потерял её – все пришли к человеку, что-то когда-то написавшему, и скорбь походила на воодушевление по поводу, что он никогда ничего не напишет» [14, с. 261]. Условием для мифологизации становится смерть, прекращение развития и

движения, момент завершённости. Вместо человека начинает жить легенда: «...смерть была заслонена энтузиазмом рождения великого человека» [14, с. 263].

Читатель русской классической литературы в лице Лёвы Одоевцева потерял привычку мыслить, разменял способность принимать самостоятельные решения. Митишатъев обвиняет Лёву в трусости: при наличии таланта он ничего своего не пишет, хотя именно этого Митишатъев и ждёт. Мифы надо разрушить, разбить, чтобы пробудить читателя, который является богом текста. Тогда полученный новый импульс будет содействовать образованию необходимых, современных текстов и мифов. Битов это выражает через буквальный разгром музея русской литературы, кульминацией становится разбитая посмертная маска Пушкина, до которой добрались потерявшие контроль над действительностью молодые сотрудники музея. Добравшись до маски Пушкина, они ведут небольшую полушутливую-полусерьезную борьбу, в результате которой маска разбивается: «Поборолись чуть, – Митишатъев оступился. Лёва подзадел – махнул рукой Митишатъев... Стояли они теперь молча над белыми черепками... – ЕГО я тебе не прощу, – ровно сказал Лёва» [14, с. 394].

Начало Лёвиного прозрения наступает во время пирушки в музее. На него словно находит озарение, он осознает, что научиться и понять, понять и жить – это не одно и то же. Завершением этой мысли и одновременно началом новой жизни будет следующее понимание Лёвой происходящего, ощущение, будто он вернулся, но не понял, откуда и куда.

Лев Одоевцев действительно герой нашего времени, читатель, которого создала его эпоха. Основное убеждение героя (не всегда осознанное) – всегда есть правильный вариант («Откуда такая убеждённость, что всё так, как ты думаешь?» [14, с. 388]). Встретившись с дедом, он впервые попадает в ситуацию, где правильный ответ он не угадывает. Дед первый не «вписывается» в систему готовых знаков / смыслов, в которой живёт Лёва: «На какого меня ты рассчитывал?» [14, с. 242]. Приготовившись к встрече, Лёва ожидал увидеть постаревшего профессора, надеющегося вернуться в науку, продолжать

исследования. Лёва настолько поверил в такой вариант развития событий, что даже не предполагал, что может его не узнать, что в квартире будет кто-то ещё. Уже ситуация встречи со стариком у входа в квартиру сигнализирует о том, что события начинают развиваться вопреки представлениям. Напряжение растёт по мере того, как появляются новые действующие лица и высказываются определённые реплики, требующие не готового, а непосредственного поведения: «У него не было шансов ответить им правильно» [14, с. 245]. И наконец, дед проговаривает слова, пока не совсем понятые Лёвой, в которых говорит о том, что для его внука нет реальности, действительности, истины, он имеет только одни представления о них. Автор говорит о том же, объясняя, что его герой не изучает жизнь, а был научен сразу готовому: поведение и идеалы достались ему по наследству, он не прошёл путь самостоятельного поиска. Он освоил умение грамотно и логично доносить до собеседника информацию прежде, чем подумать.

Заголовок романа М.Ю. Лермонтова в данном романе звучит почти как термин, опять-таки с готовым и знакомым каждому со школьной скамьи значением: «герой нашего времени» – определение, данное Лёве Одоевцеву, подчёркивающее, что он – «один из» и вбирает в себя черты характера своего поколения. По сути, дед не видит в Лёве своего внука, единственного, особенного, а тип человека, который породил неприятный ему политический строй. Лёва воспринимал деда как знак интеллигентности, опальности, благородства. Дед же оказался живым человеком, не согласным выполнять функции определённого знака.

Это роман о свободе личности, творчества, и своеобразной проверкой уровня свободы является отношение к русской классической литературе. Отношение к жизни прямо пропорционально отношению к книге. Несмотря на свою профессию (филолог), Лёва ценит в книге не её содержание, а знак принадлежности литературе. Любой текст указывает на конкретный смысл, причём смысл этот заранее подготовлен и объявлен читателю до его знакомства с текстом. Отсюда и задача хорошего читателя – соотнести текст с его смыслом. Это отношение героя к

чтению переносится на его отношения к людям, миру, истории: «внешний мир был тоже книжкой... Внешний мир был цитатой, стилем, слогом, он стоял в кавычках, он только что не был переплетён» [14, с. 268]. Дядя Диккенс как тип читателя противопоставит Лёве, так как он читает «другую "Войну и мир"», он иначе обращается с вещами, он не принимает готовые смыслы за истинные.

Образ Лёвы далеко неоднозначен и многофункционален. В самом герое заключаются варианты развития сюжета романа. Согласно философии романа, талант – путь к «тайной свободе». Лёва Одоевцев талантлив, а потому и совестлив. Или наоборот. Следовательно, Лёва на пути к свободе, всё зависит от него. Нетрудно заметить, что приведённые характеристики достаточно противоречивы по отношению друг к другу. Поочерёдные приближения героя то к одной стороне, то к другой и являются психологической подосновой развития романа, оправдывают отступления и «версии и варианты». С одной стороны, Лёва пишет достаточно интересную и смелую статью о «трёх пророках», с другой – не способен наладить отношения с любимой женщиной и вообще разобраться со своими тремя подругами. Он пользуется уважением Бланка, и, опозоренный, покидает квартиру деда. Можно условно поделить героев романа на основании их восприятия Лёвой. Некоторые его откровенно или тайно презирают: дед, Родион, Фаина. А другие, тоже тайно или открыто, восхищаются: Альбина, Бланк, Митишатъев. Читатель видит Лёву глазами Автора, который сочувствует герою, но не принимает его способ мышления и жизни. Сочувствует – потому что Лёва – собирательный образ читателя, к которому относится и автор. Ю. Карабчиевский объясняет это явление тем, что Лев Одоевцев тождественен как автору, так и каждому читателю, он классический образец «типичного героя в типичных обстоятельствах». Его типичность обосновывается не тем, что он собрал черты характера различных людей, а тем, что основные черты его характера и ума по сути повторяют черты характера и ума читателя.

Мы можем говорить о принципиальном различии героев Битова и Набокова в отношении к русской литературе: Лёва «потребляет» литературу; Годунов-

Чердынцев «создаёт» литературу. Отсюда и разная степень влияния литературных мифов на жизнь каждого из этих героев, степень подчинённости сюжетам, идее, морали русской классической литературы.

Битов предлагает два варианта окончания романа: Лёва погибает в музее или освобождается, покидает музей. И в том, и в другом вариантах автор приводит своего героя в ситуацию разгрома музея. Тем самым автор показывает читателю возможности исхода из сложившейся ситуации.

Роман можно рассматривать и в другом ключе: это тоска по мифам в вынужденно демифологизированном мире. Предчувствие надвигающегося хаоса. Страх остаться одному. автор (через героя) боится остаться самостоятельным, незащищённым. Русская классическая литература – то, что укрывает и питает его. И. Скоропанова [144], говоря о разрушении власти ранее устойчивых мифов в современной литературе, отмечает, что распад мифов приводит к созданию новых образов и идей.

Итак, в романе А. Битова «Пушкинский дом» внутренний сюжет развивается по законам взаимодействия процессов ре- и демифологизации. Тексты, сюжеты, герои русской классической литературы получают новые (с одной стороны, дополняющие, с другой – ограничивающие) значения в результате вторичной семиотизации. Результатом этого становятся мифы, которые влияют на поведение главного героя.

Реализация метафоры как разновидность демифологизации, проходит следующие циклы или этапы смыслопорождения:

- 1) буквальное понимание переносного значения слова (превращение русской литературы в музей, где готовые смыслы художественных произведения – музейные экспонаты, которые нужно хранить и оберегать);
- 2) разрушение этого значения (разгром музея, который соотносится с разрушением устоявшихся для героя правил и норм);
- 3) возвращение к первоначальному значению (вещь, которую освободили из-под музейной витрины ценна сама по себе как полезный или бесполезный

предмет – тексты русской литературы, освобождённые от напускного значения, становятся открытыми для свежего прочтения).

2. 4 «Памятник» и его трансформация в контексте анекдота

В результате вторичной семиотизации текста возникают такие художественные образы как «памятник», «статуя». А. Терц, разрушая неподвижность, тяжеловесность этого образа, обращается к анекдоту, использует этот жанр, чтобы явить своим читателям Пушкина-человека, живого, не отлитого в бронзу, не высеченного из гранита, не застывшего в точке своего величия. А. Терц пишет в жанре анекдота, чтобы снизить привычное читателю благоговейное отношение к поэту. «Начавшемуся распаду формы стоически противостоял анекдот. Анекдот – антипод пародии. Анекдот благороден» [156. с. 47]. В то же время всё произведение написано как литературоведческое исследование с вкраплениями личных и почти эмоциональных замечаний автора, которые более уместны в дневнике или письме. Можно сказать, что если раньше о Пушкине было уместно писать только как о великом поэте, что соответствовало научному, официальному стилю работы, то А. Терц пишет о поэте анекдот, призывая посмеяться и над поэтом, и над властью. «Чтобы деканонизировать Пушкина, превращённого в памятник, огороженный со всех четырех сторон, Абрам Терц использует самые разнообразные средства. В их число входят: приём "панибратства", приём "осовременивания", приём "чтения в мыслях", приём "фрейдизации" и другие, используемые в комедийном ключе» [196].

Возможность обретения «тайной свободы», воспетой и олицетворённой поэтом, дарит неофициальное, личное восприятие его стихов, осознание поэзии

как пути к самому себе, освобождение от шаблонов. А. Терц, разрушая официальный миф о Пушкине, творит свой, личный и призывает к этому читателей: стать мифотворцами. Поэт разрушает мифы о самом себе, которые уже были созданы, когда он был жив, и, словно заглядывая в будущее, своим поведением разрушает официальные мифы о национальном поэте. Не принимая мифологический образ мышления, сжимающий явления до знака, поэт не только не прячет Человека, но и ставит его на один уровень с Гением.

А. Терц, воскрешая облик поэта, демифологизирует его, являя несоответствия мифов о поэте самому поэту: «В воспоминаниях о Пушкине не искажают его образ лишь мифы и анекдоты, лишь противоречия рассказчиков, – они куда точнее попытки серьёзных характеристик» [156, с. 31]. По мнению М. Эпштейна, А. Терц увидел в восприятии Пушкина пример «стирания» значения, сведения к «незначащим знакам», что стало в духе постмодернистского манифеста – жанром «прогулок».

«Пушкин – наше всё», – повторяют столетиями за А. Григорьевым. А. Терц, свидетельствуя о деконструкции постструктуралистского прочтения классики, заявляет: «Пушкин – наше ничто». «Евгений Онегин» – попытка уклониться от написания романа, система увёрток и отступлений, где автор «забалтывается донельзя». В повышенной восприимчивости видится гений «переимчивости», «творческий вампиризм», «пустота и вороватость». Это никак не принижает славу поэта, напротив, именно в этой «пустоте» видит писатель причину рождения гениальных произведений: «Пустота – содержимое Пушкина. Ею прежде всего обеспечивалась восприимчивость поэта...» [156, с. 72]. Пушкин в XIX веке продемонстрировал явленное только в XX отношении к языку и миру: писательство – искусство молчания. Классик литературы, он стал в «Прогулках...» зримым манифестом постмодернизма, его предтечей. Терц посредством анекдотического, сниженного восприятия открывает именно такого Пушкина: свободного от официальных манифестов, открытого для творчества и

восприятия новых форм и смыслов, воспринимающего жизнь в ее единстве и полноте.

В жанре прогулок написана и другая работа, посвящённая демифологизации литературного типа. А.К. Жолковский [39] предметом исследования избирает литературную личность Маяковского, «поэтическую фигуру, встающую из-за его стихов». Мифопоэтический аспект этой работы состоит в попытке разрушения официальных мифов о Маяковском путём разоблачения масок, надеваемых поэтом. Ложность всех возможных трактовок лирического героя Маяковского основывается на тезисе «гений и злодейство – две вещи несовместные». Демифологизация Маяковского в данной статье становится возможной потому, что автор признаёт совместимость двух этих понятий. По мнению исследователя, Маяковский своей жизнью и творчеством опровергает миф о несовместимости гения и злодейства.

А.К. Жолковский, анализируя мифы о жизни и творчестве Маяковского, представляет поэта профессиональным демифологизатором, который разрушением устоявшихся мифов создавал новые литературные мифы о своей жизни и творчестве: «Суть его снижающего жеста всегда одна: «М» буквально и фигурально тянется вверх, дотягивается до некоего культурного героя или символа, стаскивает его с пьедестала, обращается с ним на равных, похлопывает его по плечу, придавливает к земле, а сам вылезает наверх» [39, с. 265].

Таким образом, классическая литература как текст, переходит в символ, знак, становится мифом благодаря процессам бесконечного перетолкования, пародийного воспроизведения, демифологизации. В свою очередь пародийный или абсурдный вариант, утверждаясь в сознании и литературной традиции, порождает новый миф, ремифологизируясь. Одним из механизмов такого эстетического «перевода» является *абсурд*.

2. 5 «Город под куполом» или «заповедник» как мифологические модели искаженной абсурдом действительности

Моделирование мифа и синтезирование мифологического сознания подвергается деконструкции со стороны приемов абсурдизации созданного художественного мира. Абсурд нами рассматривается как способ разрушения литературного мифа. Взаимодействие мифа и абсурда в современной прозе направлено на то, чтобы создать из русской классической литературы культурный миф.

Абсурд традиционно считается синонимом нелогичности, нелепости. Древние греки воспринимали абсурд как хаос. Философы-экзистенциалисты толковали абсурд одним из способов познания действительности, который провозглашает отказ от познания мира и обращается к описанию его. Абсурд не ищет пользы, смысла, отрицает логику, так как мир и человеческое существование в нём трагически бессмысленны. Именно в творчестве французских экзистенциалистов (А. Камю, Ж.П. Сартр) абсурд становится художественным методом.

О поэтике абсурда в русской литературе размышляет О.Л. Чернорицкая в работе «Поэтика абсурда в аспекте литературно-художественной методологии» [180]. Во-первых, О.Л. Чернорицкая связывает абсурд непосредственно с мифом, так как впервые абсурд проявляется именно в контексте мифа. Если миф ставил своей целью гармонию, космос, то абсурд декларировал хаос, то, против чего борется миф. Во-вторых, абсурд вносит в произведение нелогичность и противоречие, следовательно, в абсурдных образах нет гармоничной цельности, которая необходима мифу. Иллюстрируя эту проблему с помощью образов Снегурочки и Прометея, учёный отмечает, что, с точки зрения мифологического сознания, невозможен синтез весны и зимы, божественного и человеческого, следовательно, эти образы абсурдны.

Основное оружие абсурда – детализация, бытовизм, одомашнивание – верный способ мифологичное сделать абсурдным. При приближении предмета теряется его чёткость, реальность, истинность. Детальное рассмотрение объекта – начало его разрушения. Панибратство («фамильяризация», по М.М. Бахтину) разрушает миф. Это прекрасно иллюстрирует древнегреческая мифология. Когда боги стали простыми людьми, утратилось трепетное и почтительное отношение к ним, в результате они стали бессильными и ненужными.

Как известно, миф относит к абсурдному всё «чужое», странное, неизвестное. По традиции чужая территория представляется абсурдным образом: «Обломов в данном случае выступает охранителем "своей земли", а также мифа, ибо размывание границ святой земли и есть демифологизация. Отправленный за границу Гамлет словно уже убит, это ритуальное, "невсамделишное" убийство, и тем не менее он сломлен, он в зоне абсурда. На Святой земле нет хитрецов, хитрость присуща иностранцам. Связаться с иностранцем было когда-то делом не менее опасным в мистическом плане, чем связаться с покойником» [180].

Абсурд является средством определения границ: всё, что выходит за пределы действия мифа, абсурдно и наоборот. Это распространяется не только на пространственные отношения внутри текста, но и на образы, идеи: абсурд обозначает границы художественного образа, за которыми этот образ перестанет существовать, распадется на отдельные элементы. Следовательно, абсурд должен быть видимым. Чтобы миф существовал, чтобы он не растворился во множестве образов и повествований, он должен иметь границы. Для существования поэтики мифа необходим тот самый элемент абсурда, с которым он изначально борется.

Миф – это законченная положительная структура, абсурд ничего не создаёт и не объясняет. Он переиначивает названное мифом. Абсурд видит и осознаёт, но не принимает, не верит. Абсурд видит пустоту, отсутствие истины. Миф не выдерживает его пристального взгляда и меняется.

По мнению О.Л. Чернорицкой, абсурд – это форма мышления, противоположная мифу, неразрывно с ним связанная. Абсурд отрицает

практическую ценность жизни, разрушает не миф, а мифологическое сознание, сознание, в котором упорядочены все явления жизни, верно оценены все чувства, которые только встречаются. Миф уверен в истинности повествования, абсурд же через сомнение познаёт истину, во всём сомневается с целью познать истину. Тем самым абсурд подрывает основы мифологического мышления, краеугольным камнем которого является безоговорочное принятие действительности. Миф принимает то, что видит, и находит этому объяснения, примиряющие человека с реальным положением дел. Абсурд же не принимает внешний мир, не желает довольствоваться объяснениями, подогнанными под действительность. Невозможно найти ту точку, в которой бы примирились абсурд и миф. Характер их взаимоотношений – постоянная борьба, противостояние. Абсурд уничтожает смысл мифа, что приводит к рождению нового смысла.

Мифологическое мышление принимает метафору за действительность. Абсурд не доверяет образности. Абсурд – это логика, взбунтовавшаяся против мифа, принявшая пародийный облик мифа. Абсурд – это кривое зеркало, в которое превратилась логика, чтобы показать мифу, что он есть на самом деле, что он есть со стороны, а не внутри себя. Миф снаружи есть абсурд. Миф есть миф только для того, кто в нём. А для стороннего наблюдателя он полон абсурдных, то есть нелепых образов и идей.

Абсурд позволяет подойти к мифу вплотную, обнаружить смешное и нелепое в сакральном. Этот приём, «приведение к абсурду», широко используется в литературе XX века. Испытанию абсурдом подверглись, в первую очередь, культурные мифы.

Как и многие другие культурные мифы, миф о Пушкине проходит испытание абсурдом. Это стало идейным содержанием повести А. Битова «Фотография Пушкина» [16], «Литературных анекдотов» Д. Хармса [175], «Прогулок с Пушкиным» А. Терца [156]. В мифологизированных образах «города», «заповедника» прослеживается семантика замкнутого пространства. Реакцией на это становится абсурд как приём демифологизации.

Выше мы уже говорили о повести А. Битова «Фотография Пушкина», делая акцент на семантике фотографии. В этом разделе вышеназванная повесть интересует нас с другой стороны. Воображение автора переносит нас в будущее, в котором современная нам культура завершила свое развитие и укрыта куполом. Теперь люди населяют другие планеты, а Землю сделали огромным музеем, в котором есть такой отдел – город Петербург: «Серебряное небо Петрограда, по образному выражению докладчиков, означает гигантский, отражающий некие жесткие и острые излучения колпак, действительно снаружи очень серебряный цветом, но, конечно, не из серебра, а из специального античегота; "хрустальное облако Петербурга" – не менее образно выражает тоже колпак, но меньшего размера, концентрически помещающийся в петроградском, только абсолютно прозрачный. Этот петербургский колпак был род того колпака, какие ставили в наши далекие времена над синезолотыми часами, чтобы в тщательные складочки бронзы не забивалась пыль и зелень; эти часы до сих пор позванивают в прошлом времени, звуковой паст-перфектум» [16, с. 436].

«Купол», или «колпак» – та же витрина музея, изменившая свою форму вследствие увеличения масштаба охраняемых объектов. До абсурда доходит идея сохранения памятников культуры в повести А. Битова «Фотография Пушкина»: «Наконец наступила эпоха торжества охраны природы и памятников! И тут мы поясним, что она действительно наступила. Аналогичные колпаки были возведены над Парижем и Римом, Пекином и Лхассой. В гамбургском зоопарке дал потомство кролик, а под колпаком Тауэра был восстановлен исторический газон. Очень красиво смотрелась Земля с кооперативных спутников: глубокого черного цвета, с серебряными пузырьками музейных центров, она выглядела теперь, как ночное звездное небо – да и была ночным небом, – так смотрели на неё люди, снизу вверх. Они смотрели на Землю, как на небо...» [16, с. 437].

«Когда, в день открытия сессии, Игорь посетил музей-квартиру и увидел там письменный стол, накрытый колпаком, а чернильный прибор внутри прикрыт еще одним, значительно поменьше, то он тут же (и как он прошел все проверки?!)

представил себе колпак над Петербургом, а над ним верхний, ленинградский, – у него голова закружилась от телескопичности» [16, с. 439]. Абсурдность этого образа усиливается недостижимостью хорошо сохранившейся петербургской культуры: только оболочка доступна потомкам, но никак не душа эпохи.

Тот же приём абсурда – преувеличение – можно проследить на примере другого произведения. Рассмотрим более детально рассказ Дмитрия Горчева «Город Пушкин» [33], где пушкинский миф не развенчивается, напротив – укрупняется, становится влиятельнее и доходит до нелепости. Механика абсурда схожа с карикатурой: замечает выдающиеся, наиболее характерные черты объекта и увеличивает их до невозможных размеров. В итоге даже самое прекрасное становится безобразным.

Жизнь этого города подчинена фактам из жизни и творчества поэта и полностью совпадает с высказыванием «Пушкин – наше всё». Образ жизни горожан – Пушкин. Всё в этом городе призвано указывать на поэта: это правило хорошего тона – носить бакенбарды, знать наизусть «Евгения Онегина», сочинять стихи. Любое инакомыслие в виде незнания пятой главы «Евгения Онегина» или любви к Лермонтову жестоко наказывается. Местные жители заключили себя в известную любому школьнику жизнь Пушкина и считают страшным преступлением всё, что выходит за эти пределы. Их знание о мире определяется знанием о Пушкине.

В этом рассказе нас интересует художественно выраженное преломление мифа о Пушкине, крайняя степень развенчивания, абсурдизация этого мифа – разрушение его. В рассказе обыгрываются самые узнаваемые детали семантизации облика Пушкина (цилиндр, бакенбарды), общеизвестные факты из его биографии (Дантес, Чёрная речка (Чорная), Бенкендорф, Пушин, Арина Родионовна, Наталья Николаевна, Кюхельбекер) и творчества (Евгений Онегин, Станционный смотритель, Дуб зелёный). В данном случае мы имеем дело с той разновидностью абсурда, которая способствует созданию мифа. Пушкинский миф известен всем русским людям и воспринимаем (пусть не всегда осознанно)

каждым, кто учился в школе. Но назвать его, увидеть невозможно, потому что мы живём в пределах этого мифа, по словам А. Битова, «вся Россия – Пушкинский дом». Увидеть миф можно, только выйдя за его пределы, но тут начинается зона действия абсурда и миф разрушается: теряет свою силу, которая заключена в сакрализации повествования.

У абсурда есть свой метод преодоления всеобщих авторитетов, о котором говорил философ экзистенциализма Л. Шестов: «Величайшее средство освободиться от надоевших истин – это перестать платить обычную дань уважения и благоговения и начать обращаться с ними запросто, даже с оттенком фамильярности и презрения» [185, с. 426].

На пушкинский миф, который является по сути культурным мифом, в данном рассказе накладывается миф эсхатологический, в котором есть место и мировому древу, и абсолютному злу, и герою-спасителю. Е.М. Мелетинский [101] определяет эсхатологический миф как миф «наизнанку», который предсказывает разрушение и гибель, предшествующие обновлению. Эта схема мифа известна всем народам, используется практически во всех мифологиях, а в рассматриваемом нами случае примеряет на себя образы классической литературы. Вот это возведение пушкинского мифа в ранг мифа о конце света и становится крайней степенью абсурдизации образа «нашего всего». *Абсурд побеждает миф, не выходя за его пределы, пользуясь его же методами.* Из этого можно сделать вывод-предположение, что абсурд – это и есть часть мифа, если не сам миф, только заболевший, умирающий, нежизнеспособный. Любой миф неизбежно столкнётся с абсурдом. Это столкновение – проверка на жизненность, востребованность мифа, с одной стороны, и неизбежная форма развития культуры – с другой.

Иллюстрацией для высказанных выше мыслей может послужить повесть с символическим названием «Заповедник» (С. Довлатов) [37]. Действие разворачивается в Михайловском поместье, где прошли несколько лет жизни А.С. Пушкина. Герой устраивается работать экскурсоводом в музей, в который

превратилось это поместье к нашему времени. Готовясь занять должность, он изучает специальное пособие, некую методичку, которую ему советуют проштудировать, чтобы быть готовым к работе. Комично звучит весомый аргумент о том, что в жизни Пушкина что-то с прошлого года изменилось.

Связь с поэтом подчёркивается практически в любой детали. На каждом шагу герой встречает изображение Пушкина, отличительной чертой которых являются бакенбарды. Как правило, на этом сходство рисунка с поэтом и заканчивается. В самом воздухе витают мысли о поэте, и кажется, что он сам вот-вот выйдет из-за поворота.

Стихотворения Пушкина и факты его биографии лишаются своего изначального значения, теперь они обозначают интеллигентность, какую-либо культурную жизнь. Имение, в котором провёл ссылку Пушкин, представляется святым и надмирным, но с этим благоговейным отношением вступают в конфликт грубость и простота, отличающая местных жителей и экскурсоводов. Автор придаёт этому конфликту ироничный оттенок, демонстрируя незнание туристами стихотворений обожествляемого Пушкина. Герой, который всё же получил место экскурсовода, увлечшись во время экскурсии, начинает читать Есенина и осознаёт это ближе к середине стихотворения. Вторую половину «Письма к матери» он дочитывает в лихорадочных размышлениях, ищет такое объяснение своей оплошности, которое только сильнее убедит слушателей в величии Пушкина. Но никто из присутствующих, которые прибыли в Михайловское, чтобы соприкоснуться с миром поэта, не заметил подмены.

Старания приблизиться к поэту, не затрудняясь попытками осознать его творчество, приводит к такой форме отношений, как религия. Она прямолинейно требует от своих приверженцев любить великого поэта: «Вы любите Пушкина? – Так, думаю, и разлюбить недолго» [37]; безоговорочно признавать его величие: «Пушкин – это наша гордость! Это не только великий поэт, но и великий гражданин... По-видимому, это и был заведомо готовый ответ на её дурацкий вопрос» [37]; уметь читать пророческий подтекст его стихотворений:

«Исполнилось пророчество: "Не зарастёт священная тропа!.."» [37]. На самом деле, эта проложенная малообразованными туристами тропа, свидетельствует об обратном: «К поэзии эти люди, в общем-то, равнодушны. Пушкин для них – это символ культуры. Им важно ощущение – я здесь был. Необходимо поставить галочку в сознании. Расписаться в книге духовности...» [37].

Герой, потерпевший неудачу в писательском мастерстве, – единственный, кто ощущает разницу между религией, созданной потомками, и самим Пушкиным. У него нет желания рассуждать о поэте, тем более на бытовом уровне. Он продолжает выполнять функции экскурсовода и получать за это зарплату. Со временем героя всё больше и больше удивляет невозмутимость Пушкина и его способность принять любое мнение: «Не монархист, не заговорщик, не христианин – он был только поэтом, гением и сочувствовал движению жизни в целом. Его литература выше нравственности. Она побеждает нравственность и даже заменяет её. Его литература сродни молитве, природе...» [37].

Такая разновидность демифологизации, как абсурд, открывает изначальные, настоящие смыслы. Приемы обытовления – реализация метафоры, пародия – снижают мифологичность объекта. Концентрация на определённом образе, его укрупнение, делают этот образ более близким и понятным читателю, а структуру образа – видимой. После применения таких способов дальнейшее существование мифа невозможно.

2. 6 Семантика имени и его сюжетообразующая функция

Идея так называемых «бродячих сюжетов» русской классической литературы уже не нова. Ряд исследователей признают наличие некоторых повторяющихся сюжетных схем и героев определённого типа. Задача этого раздела –

проанализировать присутствие сюжетных ситуаций из текстов русской классической литературы в составе сюжета романа В. Маканина «Андеграунд, или Герой нашего времени» [94] и определить их роль, принимая во внимание их двойственность: с одной стороны, это следы русской классической литературы, форма её присутствия, традиция; с другой – способ взаимодействия русской классической литературы и современной литературы, новаторство. В романе Маканина описываются ситуации, которые встречаются не в одном только произведении русской классической литературы, а мигрируют в другие тексты и получают приращение дополнительных смыслов, коннотаций. Такие сюжетные ситуации важны как события, дающие герою имя.

Философия имени тесно связана с философией слова. Для С. Булгакова слово, в первую очередь, является носителем смысла, отсюда и его сила реализовать мысль, сущность речи; функция слова – пробуждение мысли. А «имя в своём возникновении есть слово, т. е. *смысл, идея, содержание*» [23]. Процесс наименования сродни созиданию, так как требует пристального и глубокого взгляда, способного увидеть сущность и определить её суть: «Всякое познание есть именование, а предикат, идея, срастаясь с подлежащим, даёт имя» [23]. Имя, данное субъекту, может не только называть его сущность, но и действовать в обратном направлении: наделять определённой сущностью по праву обладания именно этим именем. В таком случае имя по отношению к субъекту выступает в роли элемента, вызывающего определённое поведение, уже указанное и обусловленное словом.

В.Н. Топоров отмечает, что отличительной особенностью мифопоэтических текстов является «возможность изменения границ между между именем собственным и нарицательным вплоть до перевода одного в другое» [158, с. 208]. В романе В. Маканина сюжетные ситуации русской классической литературы становятся потенциальными именами. Развитие любого сюжета, существующего в русской классической литературе, требует наличия определённого типа героя, носителя не только собственного имени, но и типизированного, нарицательного,

не выраженного эксплицитно, но данного иногда подтекстом – намёками, указывающими на то имя собственное, которое впервые выразило сущность некоторого явления или типа личности. Сюжетная ситуация, перемещаясь из текста в текст, для своей реализации требует *редукции личности до имени*.

Нельзя не заметить, что главный герой рассматриваемого романа называется по имени только один раз. До и после этого к нему обращаются (и он сам себя называет) «Петрович». Подобная лишённость имени собственного делает героя восприимчивым к готовому имени. Герой Маканина, интуитивно осознав это, избегает всякого имени русской классической литературы, не желая попасть под власть сюжета, не принимает на себя никакой тип и пытается тем самым отстоять своё «я». Согласно логике Петровича, чужое имя неизбежно приведёт к чужому сюжету, а он ищет (или творит) свой сюжет.

Русская классическая литература обладает тоталитарным характером по отношению к русскому сознанию: она стремится заполнить собой и психологию, и политику, и религию, и образование, и историю. Сознание героев-читателей русской классической литературы по отношению к последней мифологично, так как воспринимают они её как «живую действительность». Петрович же не может согласиться с тем, что русская классическая литература претендует и на его имя, то есть личность: «Зачем ему нужно? – думал я, не понимая в ту минуту, что нужно не ему – нужно его имени. Оно (имя) вело его и повелевало им, заставляя, как марионетку, пожимать руки, умно спрашивать, распахивать удивлённо глаза, важничать или, вдруг затрепетав, себя умалять» [94, с. 674].

Номинативная функция русской классической литературы доказывает авторитетность её текстов. Петрович преодолевает влияние русской классической литературы тем, что вступает в диалог с ней. Позиция диалога, согласно М.М. Бахтину, является наиболее сильной и выгодной в культуре, так как помогает избежать овеществления слова и упрощения воспринимающего сознания.

Автор называет имена русской классической литературы, возникающие из её сюжетов и действующие в современной литературе. Любое имя русской классической литературы – носитель сущности того самого первоначального сюжета; если субъект принимает его, то от него негласно требуется соответствие этому сюжету бывшему ранее, имеющему свои законы и структуру. Кроме того, ожидания окружающих, знакомых с текстами русской классической литературы, также основываются на том имени, которое якобы носит герой.

Внутреннее движение романа представляет собой бегство героя от готового имени – свёрнутого классического сюжета. Процесс номинации героя можно представить в виде определённой схемы.

Первому из имён, с которым борется главный герой, он обязан своей профессии (бывшей профессии – так будет точнее, ведь во время событий произведения герой уже работает сторожем): он писатель (*поэт, автор*). С точки зрения структурно-семиотического подхода ситуацию впадения и выпадения героя из текста можно представить в виде схемы. В сознании народа – обитателей общежития – Петрович является именно таким писателем. Потому к нему идут поговорить о своей жизни, высказаться, иногда почти исповедаться – а вдруг ему это понадобится для какого-нибудь сюжета. На одном застолье звучит даже тост такой: «Петрович и Пушкин!» Но Петрович не пишет уже ничего.

Способы преодоления сюжета:

Герой старается избежать этого сюжета и прекращает писательство: «Пишущий умолк по своей воле. Ни дня со строчкой» [94, с. 678]. Теперь его цель – существовать и ощущать жизнь: «Вот твоё "я" – всё на местах. Живи... Я с лёгким сердцем ощутил себя вне своих текстов, как червь вне земли, которой обязан. Ты теперь и есть – текст. Червь, ползающий сразу и вместе со своей почвой. Живи...» [94, с. 104]. Преодолев этот сюжет, герой принимает другой, которому и хранит верность на протяжении всего романа. Он считает, что только это имя не нарушает целостность его «я» – *Подпольный человек*.

Сюжет: «Записки из подполья»

Образ *метро, андеграунда, подполья* объясняет попытки героя узнать свою личность. Он осознаёт, какую роль играет в жизни общества, называет андеграунд подсознанием общества и России. «Она всего-то пала *на землю*, низко, у самых ног, – пишет он о павшей девушке-блуднице, – Я же, если сравнивать, был *андеграунд*, был под землёй, был слишком сам в себе» [94, с. 244]. Область подполья ассоциируется с крайней степенью паденья и наиболее привлекательна для того, кто не признает авторитетов и живет без опоры. Оно словно реклама для брошенных и одиноких людей, живущих вне текста. Написанный текст в такой ситуации герой воспринимает в качестве идеала, носителя безусловной истины. Оказаться за пределами текста – то же, что забыть своё имя, быть вне, жить вопреки жанровым законам. Те отправляют себя в подполье, кто осознает, что их существование невозможно, но не прекращают жить.

Говоря о загадочной гениальности Пушкина, А. Терц подчёркивал, что «всемирная отзывчивость» поэта определяется способностью быть незавершенным, пустым, никем: «Пустота – содержимое Пушкина. Без неё он был бы не полон, его бы не было... Любя всех, он никого не любил, и "никого" давало ему свободу кивать налево и направо...» [156, с. 72]. Герой, спускаясь в подполье, отрекаясь от известных имён, обретает пространство, пустоту, необходимые для жизни.

Творчество, превращённое в деятельность, утрачивает свой изначальный смысл – жизненный процесс – и становится средством. Герой Маканина однажды полюбил жизнь больше деятельности и признания, теперь его задача – избавиться от всего, чтобы чувствовать и жить. Писательство, узаконенное и востребованное обществом, как думает Петрович, уводит человека от того, к чему призывают тексты. Оставить тексты, чтобы исполнить написанное в них, – единственно верный путь. Отказаться от своей личности, чтобы ощутить полноту жизни, – гораздо ближе к истине, чем её громкое и постоянное воспевание. Слова, лишённые значения, не способны ни явить истину, ни вдохновить на её поиски. От таких слов отказывается герой, когда прекращает писать тексты.

Не покидает этого сюжета герой потому, что именно в нём он может быть никем, а точнее, собой.

Доминирующий сюжет, направляющий развитие романа – отстаивание своего «я», и это время от времени заставляет героя выполнять требования, которые неукоснительно соблюдает *Человек чести*.

Сюжетная схема: дуэль.

Эта схема реализуется в романе неоднократно: с кавказцем на лавочке, между Веней и следователем (сидячая дуэль), между Петровичем и милиционером. Цель каждой этой дуэли – отстоять своё «я», свою честь. Основной приём, которым пользуется герой, объясняется его философией удара, который не просто проявление агрессии: «Мир удара безбрежен и пластичен, удар и есть собственно жизнь, молния правит миром. Удары-откровения, когда человек вдруг прозревает. Когда прозревает последний – самый распоследний и пришибленный» [94, с. 146]. У героя остаётся возможность оставить за собой право не называться никаким именем: убивая двоих, герой оправдан самим собой, ведь без этого невольного преступления он бы не смог защитить свою честь. Жизнь героя напоминает вереницу дуэлей: явных и скрытых, во время которых он отстаивает своё право быть собой, и он остаётся в сюжете.

Одним только обременена совесть Петровича: с Чубисовым не было дуэли – произошло явное убийство. Понимание этого делает героя зависимым от имени «*Раскольников*» («*Преступление и наказание*»).

Герой считает раскаяние проявлением слабости. Данный сюжет неприятнее и назойливее прежних, соответственно этому факту усиливается желание героя избавиться от него. Герой борется с собой, чтобы «не впустить в себя чудовищный, унижающий человека сюжетец о покаянном приходе с повинной» [94, с. 387]. Он называет покаяние распадом и глупостью. Совершив два убийства, герой, с одной стороны, бессознательно пытается пройти путь Раскольникова: исповедаться падшей женщине, открыться людям, сдаться. Однако не озвученная русской классической литературой идея одерживает победу, а простая

человеческая жизнь. Герой готов сожалеть о случившемся, но не допускает даже мысли о том, чтобы покаяться, объясняя это почти философией Екклесиаста: «всему своё время». Время убивать и время раскаиваться. Но вот только герой считает, что время раскаиваться для него ещё не наступило. А идея Достоевского о необходимости раскаяния и возрождения способна жить только в границах текста, не внутри души героя.

Способы преодоления:

Обнаружив в тайниках памяти иной сюжет, герой принимает его как противоядие, способное нейтрализовать описанную ситуацию непростого выбора: сюжет из литературы побеждается самой жизнью. Большим авторитетом у героя пользуется пережитое, а не выдуманное. Поэтому он и сомневается в нравственных наставлениях, оставленных нам в наследство литературой XIX века. Литература для него – это внушение, вирус, он позволяет себе сомневаться в нравственных размышлениях Достоевского о саморазрушении убийством. Точнее герой не соглашается с писателем, противопоставляя этой нравственной мысли сюжет из жизни: «Но *не убий* на страницах ещё не есть *не убий* на снегу. И не роняя святого авторитета Ф. М., российский человек вправе отступить от его дней, от его страстотерпского времени на три десятилетия назад (на одно поколение, всего-то!) и припасть к времени других авторитетов. Не он же один. Не он один жизнь прожил... А. С. – упавший, кусая снег, как он целил! – уже раненый, уже с пулей в животе, разве он хотел или собирался после покаяться? Убив Дантеса, встал ли бы он на коленях на перекрёстке после случившегося?.. Ничуть не бывало. Даже десять лет спустя не стал бы на колени. Даже двадцать лет спустя. Уже смертельно раненый, лёжа на том снегу, он целил в человека и знал, чего ради целил. И даже попал, ведь попал!...» [94, с. 237].

Герой избегает повторения сюжета Раскольникова, чтобы убедиться, что он тот, кто «право имеет». После убийства Чубисова следует неприятная травля жителями общаги, которые интуитивно чувствуют исходящую от Петровича опасность: «Опасный, в том самом смысле: мне всё позволено» [94, с. 387].

Защищая право быть собой, герой обнаруживает себя в окружении двух сюжетов (история Раскольникова и история маленького человека), которые и противопоставлены друг другу, и близки, поэтому отказаться от одного имени и не попасть во власть второго крайне сложно.

Маленький человек – следующее имя.

Сюжетная схема: «Шинель»

Это имя вызывает у героя тем большую неприязнь, чем яснее он осознает свое родство с названным сюжетом. Маленьким человеком более чем оправдано было бы называть Тетелина – он резко отличается от главного героя согласно внутреннему сюжету, вопреки их схожести в сюжете внешнем. Тетелин и Петрович работают охранниками общежития. Тетелин пытается быть похожим на Петровича, подражая его походке, привычке вести беседу. Такое наружное карикатурное сходство заставляет героя ощущать лишь горькое презрение по отношению к своему «самозванцу-двойнику» – ведь это не человек, а эхо. Смерть Тетелина, с философской точки зрения, повторяет смерть Башмачкина, сделавшего внешнее источником внутреннего счастья: «Для погибшего это были уже не брюки, а символ и отчасти смысл бытия» [94, с. 158].

Способы преодоления: С одной стороны, открытое неприятие героем этого сюжета. С другой, некоторое неприятие этого сюжета на свой счёт, его игнорирование. Герой как будто отказывается видеть, что этот сюжет возможен и для него. У него нет цели раздуть своё «я», он стремится сохранить возможность жить в этом мире не сторожем и не писателем, а человеком. Человеколюбие и гуманность русской классической литературы выразились в отдельном сюжете и, соответственно, имени – *Интеллигент*.

Сюжет: Палата № 6

В романе отражается такая же неприкаянность думающего человека, что и в русской классической литературе. Возьмём для примера сюжет повести «Палата № 6»: только двое мыслящих жителей в городе, и они попадают в «психушку». Очевидна связь с ветхозаветной Книгой Иова, в которой герой неожиданно

потерял все. Но то, что для сюжета Иова было завязкой, становится завершением истории Андрея Ефимыча. Идеи, основанные на философских учениях, оказались слабее жизни, слабее своего собственного воплощения. Корни проблем интеллигенции заключаются в её отдаленности от обычных людей, заикленности на внутренних переживаниях, в не проверенных жизнью идеях. Это объясняет финал «Палаты № 6», и от этого Петрович желает сбежать.

Способы преодоления: сострадание, сочувствие.

Герой побеждает этот сюжет, пробуждая волю к жизни, желание желать. В романе наблюдается оппозиция «текст / жизнь». Герой превращается в человека, уходя от судьбы писателя. О гуманности русской классической литературы свидетельствует то, что её произведения учат чувствовать другого, являют пример оправдания, а не обвинения. Благодаря этому Петровичу и удастся покинуть больницу: вызывая в памяти сострадание, он сохраняет и остальные свои чувства: «Почему столь бесчувственно (то есть не слыша чувств) я, человек Русской литературы, смотрю на насилие и созерцаю?» [94, с. 536]. И чуть раньше: «Что за чужие страдания в стенах психушки? Что за всеспасающая подсказка и что за литература опять?» [94, с. 520].

Здесь же Петрович ощутимо переживает, что значит подчинить свое сознание другому. Противоборство власти (олицетворяющей силу) и поэта (который хранит свою «тайную свободу») – тема не одного произведения. Автор соотносит власть и психбольницу, называет психбольницу частью государства [94, с. 446], уголовным миром, который придумали врачи и персонажами которого стали пациенты: «Извечный выворот истины: они хотели узнать, насколько мы больны, а узнавали – насколько виновны» [94, с. 516].

Петрович сам признаётся в своей принадлежности Русской литературе, но желает свергнуть её власть, чтобы покинуть миф. Способ, которым он пользуется для этого, прост: выпасть в жизнь из текста, тем самым преодолев расхожие шаблоны поведения и клише сознания.

Можно провести параллель с «Пушкинским домом» А. Битова, в котором мифы творятся по таким же моделям, заданным традициями русской классической литературы («дуэль», «поэт», «герой / толпа», «маленький человек», «интеллигенция»). Но герой осознаёт их влияние на свою жизнь, когда роман уже заканчивается. Здесь отличие. В романе «Андеграунд, или Герой нашего времени» центральное место занимает описание процессов избавления от влияния литературы. А. Битов же говорит о том, что этому осознанию предшествует.

Выводы по второй главе

Во второй главе мы рассмотрели параллельно происходящие процессы ре- и демифологизации, их механизмы и варианты в художественных мифологически ориентированных текстах XX – начала XXI вв. («Пушкинский дом» А. Битова, «Дар» В. Набокова, «Андеграунд, или Герой нашего времени» В. Маканина, «Прогулки с Пушкиным» А. Терца, «Заповедник» С. Довлатова, «Город Пушкин» Д. Горчева) и пришли к выводу, что в современной прозе мифологизируются не конкретно-материальные предметы, а идеи, мысли и тексты.

В современной литературе, по нашему наблюдению, обуславливают друг друга и одновременно развиваются процессы демифологизации и ремифологизации: развенчанный миф создаёт новый (что-то похожее на антимиф, как пушкинский или гоголевский в духе жанра «прогулок» А. Терца). В теоретическом аспекте мифологизм разделяется на несколько типов: использование готовой структуры для создания мифа, уникальная авторская мифология, а также разрушение мифа, демифологизация: абсурд, реализация метафоры, пародия.

Первоначальная задача мифа – нейтрализовать некоторое противоречие. Это и есть тот импульс, что вызывает развитие мифа, его устойчивое пребывание в

сознании. Когда же этот интеллектуальный импульс истощается, наступает время демифологизации, которая высвобождает энергию мифа, даёт новый толчок к его развитию, потому что под влиянием этих процессов и ситуации остранения обновляется сознание, в котором этот миф существует. *Демифологизация* изменяет восприятие мифа, вскрывает его ранее не понятые смыслы, ставя под сомнения те, в которых не сомневались до этого. Знаковая природа предмета, которая проявляется в его способности указывать на содержание, отличное от своего, становится сильнее. Это приводит к новым интерпретациям мифа.

С точки зрения семиотики, процессы мифологизации развиваются, когда тексты русской классической литературы обретают знаковую природу, читаются не как самостоятельный текст, а как знак, указывающий на новое значение. Переход живого слова в знак происходит, когда текст подменяется комментарием к тексту, размышлениями о нём. Мифологичность этого нового значения (объяснение мира, готовые модели поведения) превращает эти знаки в миф. С точки зрения содержательного аспекта, русская классическая литература заимствует у мифа функции и способ восприятия. Для читателя она будет мифом, но автор, признавая факт мифологизации русской классической литературы, не поддаётся влиянию готовых смыслов: он наблюдает процесс упрощения литературы со стороны, воспринимает её как часть жизни, а не как миф, объясняющий жизнь.

Приёмы ремифологизации:

- создание авторского мифа;
- обратимость оппозиции жизнь / текст;
- редукция сюжета, личности героя до имени;
- семиотизация образов.

Авторский литературный миф – это соотношение мифологического содержания и мифологизированной структуры. Мифологизация жанра романа происходит за счёт сходных с мифом структурных элементов: цикличное время, архетипические модели, варьирование, среди персонажей – наличие культурного

героя и трикстера, бинарные оппозиции («реальное / идеальное», «внутренняя свобода / внешнее поведение», «избранничество / обывательское сознание толпы», «жизнь / текст», «память / время»), которые в романе-мифе являются двигателем сюжета.

Циклическое время как необходимое условие мифа не позволяет автору завершить сюжет, поставить точку, возвращает читателя к началу произведения. «Роман-дом» А. Битова не имеет конца по аналогии с «далью свободного романа» у Пушкина и романом «Дар» у Набокова, который завершается словами: «и не кончается строка».

В романе-мифе очевидно противопоставление автора и читателя, это два противоположных типа сознания, два героя. Читатель способен воспринимать литературу как миф. Автор, создав действительность текста, способен наблюдать за ним со стороны, помогает читателю определённые ситуации увидеть более крупно и чётко. *Герой-автор* (Годунов-Чердынцев в романе «Дар») осознаёт, что русская классика стремится к мифологизации своего содержания и признаёт существование литературных мифов. Но при этом герой-автор творит свой текст, что позволяет ему остаться за пределами метатекста русской классической литературы. Петрович («Андеграунд, или Герой нашего времени») сам признаётся в своей принадлежности Русской литературе, но желает свергнуть ее власть, чтобы покинуть миф. Он делает это, осознанно преодолевая шаблоны поведения, усвоенные через мифологическое восприятие русской классики. *Герой-читатель* (Лев Николаевич Одоевцев в романе «Пушкинский дом») не осознаёт влияние классического текста, но живёт под его непосредственным воздействием. Отношение к жизни главного героя «Пушкинского дома» не отличается от его отношения к книге. Именно герой-читатель обладает необходимым для мифологизации литературы сознанием. Любой текст герой соотносит с конкретным смыслом, который заранее подготовлен и объявлен до знакомства с текстом.

В текстах-мифах о русской классической литературе *оппозиция «жизнь /*

текст» обратима, границы текста условны и легко нарушаются. Автор в «Пушкинском доме» пытается выйти за пределы литературного текста, проникнуть в созданный им мир. Герой В. Маканина стремится избавиться от диктата Русской литературы по схеме выпадения из текста в жизнь. Герой повести А. Битова «Фотография Пушкина» фантастическим образом оказывается внутри текста стихотворения А.С. Пушкина.

В романе В. Маканина «Андеграунд, или Герой нашего времени» сюжетные ситуации русской классической литературы *редуцируются до имени*, в котором заложены смысл, идея широко известного сюжета. Герой романа осознаёт, что, принимая имя русской классической литературы, он принимает и определённое поведение. Герой пытается преодолеть навязанные русской классикой устоявшиеся в читательском сознании шаблоны, разрушить привычные мифы.

Вторичная семиотизация текстов русской классической литературы приводит к созданию готовых и неподвижных образов-знаков, которые при взаимодействии с мифологическим сознанием становятся мифами. Модели и механизмы превращения русской классической литературы в миф, главным образом, связаны с семантикой «хранилища» (*дом, музей, витрина, заповедник, купол*) и завершённого образа (*фотография, маска, памятник*). Постмодернистское сознание придаёт им специфическое значение. Реакцией на такое мифотворчество рано или поздно выступит сознательная демифологизация.

Демифологизация даёт новый толчок к развитию мифа посредством ситуации остранения, обновляющей читательское восприятие. В текстах современной прозы, содержащих знаки и коды русской классической литературы, используются следующие *механизмы демифологизации*:

- реализация метафоры;
- пародия;
- фамильяризация;
- приведение к абсурду.

Мифы о русской классической литературе становятся видимыми читателю именно в момент своего разрушения. До этого они настолько органично вписываются в «картину мира», что их невозможно заметить по принципу: уничтожить – значит обнаружить. Абсурд как один из приёмов демифологизации открывает изначальные смыслы. Реализация метафоры и пародия снижают уровень мифологичности объекта.

Абсурд преодолевает всеобщие авторитеты тем, что обращается с ними фамильярно, без привычного благоговения. В «Фотографии Пушкина» А. Битов описывает абсурдную ситуацию, возникшую во время эпохи «торжества охраны природы и памятников»: культурные центры так надёжно сохранены под колпаками, что к культуре невозможно даже прикоснуться. Д. Горчев укрупняет миф о Пушкине, доводит его до эсхатологического мифа. В «Заповеднике» С. Довлатов иронизирует над религиозным отношением к Пушкине, описывая абсурдные конфликты между равнодушием читателей к творчеству поэта и благоговением перед символом культуры, которым стал для них Пушкин.

Разгром музея в романе «Пушкинский дом» – это *реализация метафоры*: разгромлен не музей, а отношение героя к жизни, его способ восприятия людей и обстоятельств. Предметы, пострадавшие при этом разгроме, – это установленный и готовый смысл текстов русской литературы. Миф о величии русской классической литературы разбивается, но без цели заставить читателя усомниться в её «величии», а чтобы убедить прикоснуться, увериться, лучше понять.

А. Терц использует жанр «прогулок», чтобы деканонизировать Пушкина, превращённого в памятник. *Фамильяризация* – панибратское, неформальное отношение к поэту, который официально признан «великим», – способствует снижению образа поэта и разрушению официального мифа.

Пародирование текстов русской классической литературы – одна из форм диалога с ней. Это свидетельствует о востребованности её форм и универсальности знаков. Для романа «Дар» характерно *отражение* образов русской классической литературы, но это искажённое, пародийное отражение.

Пародийный или абсурдный вариант культурного мифа, утверждаясь в сознании и литературной традиции, порождает новый миф. Разрушение мифа становится толчком для ремифологизации, создания новых мифов. Тексты, сюжеты, герои русской классической литературы получают новые значения в результате вторичной семиотизации, что приводит к созданию новых литературных мифов.

Глава 3. Феномен «воскрешения» в контексте современного мифологического сознания

В данной главе исследуются креативные функции слова (магия живого слова). В качестве материала выбраны произведения, в которых наиболее полно отразились созидаящая и гармонизирующая мифологические функции. Это романы-мифы: «Подвиг» В. Набокова, «Укус ангела» П. Крусанова, «Венерин волос» М. Шишкина, «Возвращение в Египет» В. Шарова. В избранных нами произведениях очевидна не просто реализация оппозиции *«жизнь / текст»*, но и прямое влияние текста на жизнь, взаимопроникновение текста и жизни, подвижность границ между текстом и реальностью. Концепт «слово» формирует метасюжет русской литературы.

3.1 Мифологемы в романе В. Набокова «Подвиг»

Можно провести параллели между романом А. Битова «Пушкинский дом» и романом В. Набокова «Подвиг» в плане жанровых определений. В набоковедении сложилась традиция определения «Подвига» В. Набокова как романа-мифа. Исследователи сравнивают роман с русской сказкой «Волшебное кольцо» (Э. Хейбер), с легендой о Тристане и Изольде (О. Дарк), с «Энеидой» и «Илиадой» (Н. Букс). Неомиф, созданный Набоковым в романе «Подвиг», актуализирует мифологические образы и сюжеты; аналогии и параллели свидетельствуют о присутствии чужого текста, который усиливает смысл. Попытка попасть в мир мёртвых является распространённым сюжетом в любой мифологии и культуре. Но

обилие текстов, обращающихся к данному сюжетному мотиву, говорит не о заимствовании его различными культурами, а о его важности для мифологической картины мира любого народа. Этот традиционный сюжет, использованный в романе, надо воспринимать не как реминисценцию или аналогию, а как осознанную автором необходимость обращения именно к этому сюжету. Нора Букс отмечает, что «Подвиг» возник на скрещении двух литературных форм: биографической и мифологической: «Текст конструируется одновременно как биографический роман и мифологическая поэма» [22, с. 59]. Если читать роман только как биографию или миф, то так и останется неясным его скрытый смысл, который возможно познать лишь «на жанровом перекрёстке». Для нашего исследования данный роман интересен именно как «мифологическая поэма».

Мифологическое содержание романа заключается в следующих структурных и содержательных элементах:

1. *Субъективность*, которая приводит к созданию мифов: «Сознание героя непрерывно переплавляет реальность в вымысел, а сфабрикованные фантазией образы утверждает как реальные» [22, с. 70]. Примером этого может быть созданная вместе с Соней страна Зоорландия, которая соответствует в реальном мире России, оставшейся далеко в 1917 году.

2. *Мифологический герой*. В судьбе Мартына отражаются образы образов странствующего Одиссея и Энея. Происхождение героя и его подвиг мифологизированы, и потому неомифологизм романа развивается одновременно в двух плоскостях. Во-первых, это осуществление героем предназначенной ему сверхзадачи, что соответствует обряду инициации в архаическом мифе. Во-вторых, это его загадочное происхождение, которое необходимо выяснить и разгадать. В архаическом мифе история предков одновременно была и предсказанием судьбы героя.

3. *Мотив «трудной задачи»* (пути-подвига). Это задача Мартына пробраться на 24 часа в Россию, испытать себя.

4. *Оппозиция «профанное / сакральное»* реализована в характере главного героя, который живёт в мире реальном и мифологическом одновременно: «герой условно равен своему назначению, сюжет реализуется в пределах оппозиционных характеристик героя, где одна маркирует роль Мартына в мире реальном, профаном, зримом, а вторая – в пространстве мифологическом, сакральном, потаенном» [22, с. 74].

5. *Мифологическое пространство*: взаимодействие верхнего и нижнего миров, ориентация героя в пространстве по знакам, сигналам (звёзды, огни, звуки, тишина, птицы), неопределённость его границ.

6. *Мифологический сюжет*. В структурном отношении сюжет мифа ориентирован на повторяемость и варьирование: «повествование складывается из автономных сюжетных единиц, чётко соотнесённых со сменой локуса. Их отличает сюжетная повторяемость, вариативность в пределах константной схемы» [22, с. 78].

7. *Инициация героя* составляет основу сюжета романа. Л.Н. Рягузова в книге «Субстанционально-мифологические представления в художественном мышлении В.В. Набокова» [140] выделяет этот сюжетный ход, который роднит «Подвиг» с мифом. Герой проходит через трудные испытания, доказывая свою доблесть, совершая путь к самопознанию и самосовершенствованию. Своеобразие этого мифологического компонента в романе заключается в том, что герой проходит эти испытания по своей воле, более того – он сам их выдумывает. Например, случай на скале: Мартын вроде бы проверил свою смелость и ловкость, но осознание страха перед повторным поступком не давало ему покоя, вынуждало воспринимать себя как труса. И так до тех пор, пока он сознательно не повторил то же самое. Я.В. Погребная рассматривает обряд инициации как элемент мифологической структуры в романе, позволяющий относить его к жанру романа-мифа: «Неомифологизм "Подвига" определяется проецированием серии эпизодов, составляющих сюжет романа, на канву мифологического ритуала, которая однако подвергается в романе транспонированию» [121, с. 20]. Инициация героя, которая

является обязательным элементом архаического мифа, в романе представлена в виде нескольких сюжетов; результат инициации также отличается от цели, которая была у ритуала. Герой проходит инициацию не внешнюю, но внутреннюю. Мартын не достигает того, что свидетельствует о зрелости человека в нашем современном понимании: он не муж, не отец, не герой. Но внутренний его мир требует иной зрелости, и к ней устремляется герой и достигает её. Мартын обретает свободу: время и пространство подвластны ему, что недоступно другим людям. Это сакральное знание тайн бытия приводит его к высшей цели, к бессмертию. Приём *умолчания*, который используется в этом произведении, превращает биографический роман в миф. Мы не знаем, что произошло с героем после его ухода, мы не знаем цели и сущности его «подвига». Герой словно живёт самостоятельно, а мы наблюдаем и догадываемся. Потому всё, что находится в сознании героя, автором сознательно не показывается; мы видим только внешнюю сторону жизни героя, подслушиваем его внутренние монологи, которые часто являются уже следствием развития определённой идеи. Так что скрытые смыслы и мифологемы в этом романе значимы: только «разгадав» их, можно «разгадать» Мартына.

Основные мифологемы, используемые в тексте романа:

1. *Мифологема книги*. Характерно, что автор, указывая на значение книг в жизни героя, отмечает большее влияние книг зарубежных авторов, нежели русских классических. Более того, делает акцент на том факте, что мать главного героя не признавала русское творчество, сказки считала злыми, а песни находила бессмысленными. Но не это важно для автора. Его герой и так – самый русский. Главное же, что душа героя отправилась в путешествие: «Да и не всё ли равно, откуда приходит нежный толчок, от которого трогается и катится душа, обречённая после сего никогда не прекращать движения» [108, с. 513] – книги были источником этого нежного толчка, а дальше Мартын пошёл сам. Книги вызвали его к жизни мифами.

Обратим внимание на эпизод нечаянного подвига, когда Мартын оказался на скале над обрывом: «Полка, шириной с книжную, под ногами и бугристое место на скале, куда вцепились его пальцы, было всё, что оставалось Мартыну от прочного мира, к которому он привык» [108, с. 545] – вот небольшой намёк на внутреннюю жизнь Мартына – это жизнь на книжной полке. В книгах он ищет оправдание окружающему его миру и на основании миров в книгах творит свой, внутри себя.

2. *Мифологема поезда*. Герой романа, как и сам Набоков, явно неравнодушен к поездам. В его беспрестанно творящем мифы сознании поезд обладает неким сакральным смыслом, который только изредка и слабо проблёскивает в реальной жизни: именно из окна поезда в детстве он видит огни во мраке, слышит голоса. И вот накануне свершения подвига герой понимает, что он никогда не выходил из поезда, а перемещался по вагонам. «А потом пешочком, пешочком, – взволнованно проговорил Мартын, – лес и вьющаяся в нём тропинка» [108, с. 574]. Поход в Зоорландию – попытка выйти из поезда.

3. *Мифологема путешествия* (дороги, тропинки, пути) наполняет и определяет собой весь роман. Герой в постоянном передвижении. С самого детства Мартына соблазняет тропинка, ведущая в мрачный, таинственный лес, изображённая на картинке над кроватью. Уже тогда его душа томится по путешествиям не с целью повидать мир, поудивляться чудесам. Но цель этих путешествий – уйти из видимого мира, проникнуть в настоящий, скрытый мир своей души. Герой романа, как и герой мифа, не разделяя реального и вымышленного, не отличая предмета от представления о нём, решает проникнуть в этот мир фактически, не только душой, но и телом.

4. *Мифологема России*. Россия – то, о чём в романе больше умалчивается, чем говорится. Где-то с середины романа ей вообще даётся новое имя – Зоорландия, страна мёртвых. В этой стране нет места для творческого начала, для человеческой индивидуальности. Жизнь здесь подчинена равенству всего и всех и наказывает за различия, поэтому всё и все могут быть заменены. Ценится не

индивидуальность, а способность воспроизвести шаблон. Конечное же, мир, который простирается за пределами этой страны, воспринимается как чуждый, враждебный. А России больше нет: «...Россия завершена и неповторима – её можно взять как прекрасную амфору и поставить под стекло. Печной горшок, который там теперь обжигался, ничего общего с нею не имел» [108, с. 537]. Герой же стремится проникнуть в эту страну мёртвых с целью умереть или воскресить? На это нет прямого указания в тексте. Происхождение Мартына необычно, оно символизирует новый порядок мироустройства. Тропинка, изображённая на картине в детской, предназначена только для него. Когда он по ней уйдёт, то окажется за пределами привычного нам мира, того мира, где живут герои романа, и, как следствие, нельзя предсказать, умрёт он или будет жить. Ведь его происхождение и необычайные способности позволяют ему самому выбирать: сотворить ли мир для себя, в котором будет продолжать жить, или отправиться в Зоорландию и встретиться со смертью.

5. *Мифологема детства.* Детство – это состояние, к которому герой непрестанно возвращается в своих мыслях, мечтах. И подвиг его – воплощение мечты, зародившейся в детстве. Детство воспринимается как начальное время, как время первообразов, которые развиваются на протяжении жизни.

6. *Мифологема памяти, воспоминания* связана с предыдущей мифологемой детства, память – то, посредством чего герой обращается к детству.

Особенностью мифопоэтики романа является то, что: «Вопреки традиции, миф в "Подвиге" – не создание коллективного разума, а проекция мировоззрения личности» [22, с. 60]. Мартын творит миф не в тексте, а своей жизнью, своими поступками. В герое живёт жажда подвига, чувство исполненного долга. Эта тоска вынуждает героя в прямом смысле искать случая совершить подвиг: встреча с пьяным в Крыму; хождение над пропастью; отношения с Дарвиным и Соней. И создание Зоорландии, и убеждение героя в том, что исполнение долга – это самое главное в жизни. Здесь тихо, без называния источника звучит идея, пронизывающая всю русскую литературу классического периода, – идея

избранничества русского дворянства, идея того высокого долга, который русский дворянин обязан исполнить просто по определению своему. Отзвук этих мотивов, общее продолжение традиции преемственной идеи различимы в «Пушкинском доме».

Скрещение двух форм – биографического романа и мифологической поэмы – создаёт форму романа-мифа, включающего в себя поджанры сказки, *shanson de geste*, легенды и др. Подобное кентаврическое смешение жанровых форм характерно для других романов В. Набокова. «Пушкинский дом» – ещё один вариант романа-мифа, романа-музея.

В современной русской прозе можно проследить дальнейшее развитие жанровой формы романа-мифа на примере книги П. Крусанова «Укус ангела».

3. 2 Мифологическая структура романа П. Крусанова «Укус ангела»

Можно рассмотреть «Укус ангела» П. Крусанова как роман-миф, исходя из характерных для этой жанровой разновидности черт. «Укус ангела» [59] представляет собой картину предполагаемого будущего России, где мифологизируются образы царя, воина, географии. Это образец современного романа-мифа, в котором реализуется связь с русской классической литературой, идеи которой стали частью основного мифа, созданного автором. В силу недостаточной изученности этого текста выявление его мифологической структуры и такой же связи с текстами русской классической литературы будет проходить в контексте сравнительного, исторического и структурно-семиотического анализа.

Автор творит альтернативную историю, согласно которой Россия становится величайшей Империей и претендует на власть над всем миром. Расхождения с

реальной историей ведутся от 1901 года и представляют собой, очевидно, догадку на тему, что было бы, если б не погиб Столыпин. Мифологизация на этом уровне модальности происходит за счёт того, что все события развиваются в ключе рассказанной легенды о двух братьях, являются словно исполнением древнего пророчества. Этот миф о сотворении мира и людей, услышанный главным героем во сне, есть и объяснение событий романа, и их причина. Палдобар и Модрубар, бог добра и бог зла, созданные одним Хозяином, враждуют друг с другом, не могут ни победить, ни примириться, так как они бессмертны. Тогда, поделив землю, каждый творит своего человека, учит его тому, что умеет. И теперь боги ждут схватки между своими народами, которая и определит победителя. События романа развиваются накануне ожидаемой битвы. Кратко пересказанный нами миф, определяющий философию этого произведения, придаёт поступкам героев статус вечных, значимых.

Персонажи подчиняются традиционному делению на главных и второстепенных. Главных героев трое: Иван Некитаев, Таня, Пётр Легкоступов.

Иван Некитаев (семантика его имени прозрачна и не нуждается в дополнительных объяснениях), главный герой, борется за власть. Это его желание, воля, назначение. Когда Некитаев был ещё кадетом, талисман (чудесный предмет-помощник), подаренный старичком-могом, сказал ему, что он император, и Иван послушно этого добивается, точнее – реализует сказанное. Сюжет его жизни совпадает с сюжетом романа – восшествие на царство, которое сопровождается борьбой с хаосом и установлением необходимой гармонии. Некитаев, исполняя пророчество своей жизни, неосознанно воплощает пророчество о величии и могуществе Российской Империи, её победы во вселенской битве. Но человеческих ресурсов не хватает для того, чтобы одержать победу, и после семи лет царствования император принимает решение воспользоваться силами хаоса, разрушить мир, чтобы изменить его, чтобы стереть память о нём и обновить его, наполнить новым, истинным, смыслом. Очистить мир от грязи, лжи, трусости, мелочности – вот назначение России, ради которого Иван Некитаев идёт на всё.

Движет им, как и Надеждой Мира, любовь. Ради неё и Клюква, и Некитаев приводят мир в страшное движение, вызывают смерти. Они избраны, предназначены совершить дела, которые изменят мир, но творят эти перемены не из-за идеи (они до конца и не понимают её), а по любви.

Таня – старшая сестра Ивана, его тайная жена, луноликая фея Ван Цзыдэн.

Пётр Легкоступов – двойник Ивана, его советник, муж его сестры. Пётр очень умён, но ему не хватает решительности и бесстрашия. В самом имени этого героя заключается неоднозначность, свойственная его характеру: «камень» и «легко ступать». Дипломированный филолог, Пётр даёт логичные и смелые обоснования любой теории, но не смеет подтвердить их действительность на практике. Так, при первом приезде кадета Некитаева домой, Пётр последовательно ему доказывает, что Бог мало чем отличается от простых людей. Эту теорию вседозволенности Иван принимает и применяет, поняв сущность Петра, – умение формулировать нужные принципы и неспособность им следовать.

Иван Некитаев – носитель мифологического сознания. Пётр Легкоступов – рассудочного, он обладает логическим знанием. Некитаев и Легкоступов своими действиями способствуют реализации предназначения России, не всегда до конца осознавая это. При этом движущей силой для Некитаева является любовь к Тане. Некитаев стремится к власти, потому что государя никто не посмеет осудить за преступную связь с сестрой. Легкоступов нужен Некитаеву как законный муж Тани. Легкоступов же без Ивана не осуществит свои честолюбивые мечты о власти. Соединение их жизней является источником движения. Они словно представляют собой душу России: воля (Некитаев), разум (Легкоступов), чувства (Таня).

Каждый герой, стремясь к счастью, по-своему понятому (власть, слава, величие Империи, любовь), исполняет волю, заключённую в легенде, изложенной в самом начале романа. Роман – наиболее подходящий в этом случае жанр: позволяет построить повествование, подчинённое определённой иерархии сюжетов и историй. Эта иерархия в тексте проявляется подчинённостью

персонажей друг другу, ни один из них не обладает свободной волей. Эту иерархию можно выразить следующей схемой: воля Некитаева – воля Легкоступова – воля России – воля легенды (первоначального текста).

Наличие таких героев, как моги, гадалки, чародеи, тени, роднит роман с фольклорной традицией русской литературы. Из архаичной мифологии заимствуются образы рыбы, дерева, причём их мифологичность выражается эксплицитно: «Символика древа и рыба общеизвестна, хотя и на удивление противоречива...» [59, с. 146]. Образы Некитаева и Легкоступова, находящиеся в отношениях «культурный герой – трикстер», раскрываются через символы рыбы и дерева. Легкоступов – древесное начало, Некитаев – рыба: «Тон Ивана стал зябким, как рыба кровь...» [59, с. 199], противник Ивана носит прозвище Сухой Рыбак. Отец Легкоступова стал деревом, мать Некитаева после смерти обернулась улейкой.

События романа связаны с безгласной природой, с невидимым миром. Словно основные действия развиваются в духовном мире, а люди нужны только для того, чтобы сделать эти действия явными. Судьбы главных героев – актуализация легенды о двух братьях, которые прекратили борьбу непосредственно друг с другом, но вместо них борются их люди, их народы. Некитаев (как и Клюква, она же – Надежда Мира) способен уловить эти изменения, происходящие в незримом мире, своей волей, самим собой, а Легкоступов – рассудком, наблюдательным и трезвым. В жизни героев и, соответственно, в тексте романа рассыпаны знаки, намёки, помогающие понять суть событий. Это и предметы-помощники (талисман Некитаева), и фантастические существа (моги, Кошкин, обратившаяся в рыбу мать главного героя, проводник, раздувшийся как шар, Псы Гекаты, которых в конце романа, на седьмой год своего царствования, решается впустить в мир Некитаев, принадлежат иному миру и обладают такой ненасытимой злостью и мощью, что приводит в ужас жителей земли) и стихии (вода, ветер, жар, холод), которые зачастую действуют, как одушевлённые, и передают информацию в земной мир.

Своё мироздание автор наделяет ещё одной стихией – страхом, который человек может приручить или покориться ему.

Описание дома предводителя, опустевшего после странной смерти своего хозяина, накануне страшного признания Петра и последовавшего за ним приговора Ивана, сопровождается странным и настораживающим сообщением: «Все часы в доме стояли, утверждая, как очевидцы, что время здесь уже умерло...» [59, с. 204].

Природа в романе олицетворена, предметы оживлены, они обладают своей волей.

О мифологичности произведения позволяет говорить наличие героев, выполняющих традиционные для архаического мифа роли: культурный герой (Иван), его двойник (Легкоступов), мудрый старик (мог). Вводится в ткань повествования Надежда Мира как воплощение всепобеждающей любви, вымышленные и сказочные персонажи. Деление на главных и второстепенных персонажей происходит по способности героя ощущать и слушать невидимый мир. Выделяются герои воли и герои разума, подчёркивается приоритет их воли над разумом.

Роман состоит из пятнадцати глав, которые расположены не в хронологическом порядке. Восстановить верную последовательность возможно благодаря указаниям, в какое время относительно Воцарения (основного сюжета) происходили события той или иной главы.

Два вставных элемента (сказание-легенда о двух божествах и их битве, тезисы Легкоступова) представляют собой идейную основу романа и источник его мифологичности. Легенда о сотворении мира и людей не только объясняет миропорядок, происходящие войны, судьбу главного героя, но и централизует сюжеты, объединяет их в единый текст. Тезисы Легкоступова мифологичны в силу выполняемых ими функция: объяснить и оправдать поступки Ивана Некитаева, создать определённую картину мира: «Сегодня рассудочный подход к миру повсеместно сменяется его мифологизацией. На пьедестал, прежде занятый

"идеей", возшёл "образ", что проявляется в наши дни не только в культуре, но также в политике и экономике (роль рекламы в сфере производства и коммерции)» [59, с. 134].

Цикличность, свойственная мифу, действует в судьбе Петра Легкоступова. Купаясь в озере, Иван пытается утопить Петра, словно проверяя только что услышанную теорию вседозволенности. В конце романа Иван казнит Петра в цинковом корыте, наполненном водой.

Хронотоп романа мифологичен. Пространство его под влиянием определённых событий становится сакральным: например, озеро, в котором живёт серебристая уклейка, мать Ивана и Тани. Петербург и Москва являются мифологизированными пространствами, наделёнными некими качествами, способностями, обладают мифотворческой силой, влияющей на события романа. Петербург представляется как оживший город, думающий, чувствующий. Наряду с этим мифологизируется и территория России, её деление на восток и запад, которое реализуется в буквальном смысле при помощи волшебных предметов (огненного колеса, которое провело границу). Кроме реально существующих городов, называются вымышленные, в которых зачастую происходит основное действие. Например, некая Барабария, которую исследуют Некитаев с Барбовичем.

Время, в которое происходят действия романа, соответствует 2001 – 20... году. Но с мифологической точки зрения, это эпоха свершающегося апокалипсиса. Её «предсказывает» в своих тезисах Пётр. Он воспринимает ужас апокалипсиса не как конец мира, а как очищающее действо, за которым наступит изменённая сверхъестественным образом реальность. Тезисы, сочинённые Петрушей для удобства проведения Ивана на трон, сбылись. Только людям не хватает сил привести мир к концу света. Они использовали мощное сверхоружие в самом начале мировой войны. Но оно не оправдало возложенных на него надежд: конец света не наступил, лишь произошли разрушения и были отравлены земля с водой, но битва не была завершена. В течение семи лет воюют солдаты, земля и люди

устали от бесконечной войны, которую ни у кого не доставало сил завершить. Пётр предупреждал о высвобождённых силах хаоса, о мистическом ужасе – это и исполняет Иван, выпуская Псов Гекаты.

Оппозиции, в пределах которых развивается роман, – *смерть / жизнь, слово / поступок, разум / воля* – не просто термины философии, биологии, психологии, но понятия, влияющие на развитие, качество и наличие жизни. В зависимости от того, какие отношения у героя с этими явлениями, протекает или обрывается его существование. Понятия носят онтологический смысл.

Описывая вероятное будущее, автор создаёт и населяет свой мир, в котором действуют законы и задаются вопросы, традиционные для русской культуры. Так, например, в романе жива идея богоизбранничества России, художественно выраженная Ф.М. Достоевским в «Бесах»: «Бог стоит на одной ноге. Россия – стопа Его» [59, с. 207].

Принцип вседозволенности, о котором спорят герои «Братьев Карамазовых», на первых страницах безоговорочно и прочно принимается и утверждается Иваном Некиатевым: «и теперь мне всё можно» [59, с. 19], что определяет характер его поступков и отношений.

События подчиняются логике противостояния России и Европы и поискам ответа на вопросы о географической принадлежности России: Восток или Запад. Выводы о её особом расположении и предназначении мифологизируют территорию и историю России.

Некоторые герои придерживаются взглядов нигилистов, отражённых в романе И.С. Тургенева «Отцы и дети»: «...с юных лет понимал природу не как храм, но как бойню, тотальную давящую» [59, с. 201].

В романе П. Крусанова реализуются гипотетические схемы антиутопических предсказаний русской классической литературы, персонализируются идеи разбоя, хаоса.

3.3 Эффект мифопорождения в романе М. Шишкина «Венерин волос»

Довольно необычна схема неомифа в романе М. Шишкина «Венерин волос» [186]. Миф обретается через процессы оживления действительности, ее гармонизации. Автор, создавая свой мир, заполняет его вымышленными персонажами, прототипов для которых в реальности нет.

Роман представляет собой вереницу историй, воспоминаний, рассказов, благодаря которым создается впечатление об иерархическом мироустройстве. Мнимая фрагментарность романа создает впечатление о сложности его нарративной организации. Воспоминания героя-рассказчика, дневниковые записи, письма, вставные истории создают у читателя ощущение раздробленности текста, но у всех этих фрагментов один герой (он же и автор) и одна тема (взаимодействие любви и смерти). Каждый фрагмент является копией-инвариантом одного из «вечных сюжетов», мифологизация всех эпизодов происходит в сознании читателя.

Концептосфера этого произведения обогащается за счёт того, что фрагменты романа словно дополняют друга друга и взаимоотражаются. Подобная зеркальность создает эффект мифопорождения. Любому обыденному событию (преступление, свадьба, война) по принципу рифмовки находится пара. С описанием войны в Афганистане перекликаются исторические записи о войнах царя Кира, любви между толмачом и Изольдой соответствует средневековая легенда о Тристане и Изольде, рассказ безымянной женщины о прошлой жизни напоминает древнегреческий миф о Дафнисе и Хлое. В сознании главного героя бытовые ситуации преломляются в мифологические: таким образом, герой не просто переводит слова, но и мир современности описывает «языком мифа», выводит происходящее за границы времени.

Те истории, которые изо дня в день приходится выслушивать толмачу, отличаются особой натуралистичностью и бесчеловечностью. Люди желают получить убежище в раю, Швейцарии, и потому не ограничивают себя в средствах для достижения этой цели. Большой эффект эти истории производят на читателя: безучастие слушателей и равнодушие рассказчика усиливают впечатление: «И не забывайте, что в ваши ледяные кровь истории никто давно не верит, ведь жизнь состоит ещё из любви и красоты. Вы поняли ваши права и обязанности и что в рай все равно никого не пустят?» [186, с. 401]. Немалое количество таких историй приглушает сострадание. Толмач выступает в качестве посредника между слушателем и рассказчиком. От абсурда реальной жизни героя спасает то, что он сводит эти рассказы к мифу: «Люди здесь ни при чём, это истории бывают настоящие и не настоящие. Просто нужно рассказать настоящую историю. Всё как было. И ничего не придумывать. Мы есть то, что мы говорим. Свежеструганая судьба набита никому не нужными людьми, как ковчег, всё остальное – хлябь. Мы станем тем, что будет занесено в протокол. Словами. Поймите, Божья мысль о реке есть сама река» [186, с. 402]. Герой читает жизнь, как читатель – книгу: обнаруживает скрытые или необходимые смыслы, находит первоисточники и прототипы, цитируя античные мифы, «Божественную комедию» Данте, Библию, историю Древнего мира. Миф помогает преодолеть не только абсурд жизни, но и смерть. Такая функция мифа, как гармонизация действительности, реализуется через считалочку о десяти негритятах – в настоящем контексте она символизирует необратимость жизни и судьбы. Детская считалочка умирят даже самые страшные события, ведь они происходят так, как написано, согласно судьбе: «Да вот мы-то не в романе! И кто ты против считалки? Ею мир держится! А там чёрным по белому: негритёнок заупрямился, сказал считалочке, что не пойдёт к морю, так она его за шкуру. Нравится, не нравится, а к морю все пойдут!» [186, с. 443]. Тогда с человека снимают ответственность: он, на самом деле, – только «шерстинка».

Слово подобно жизни – как миф способно «оживлять»: герой посредством слов избегает разрушения своей жизни, забвения (здесь: смерти) близких людей. Проводится параллель книга // воскрешение. Человек умер, память о нём стёрлась, но когда о нём пишут или читают, он воскресает, хотя бы на время звучания слова: «Суть книги – это как бы восстание из гроба: вот она вроде бы умерла, и все о ней забыли, а тут вы ей говорите: иди вон!» [186, с. 465].

В романе содержатся модели будничной жизни, которые позволяют взглянуть на неё через призму мифа. Вслед за автором и героем читатель видит мир как набор инвариантов, которые свидетельствуют об упорядоченности жизни. Именно в таком восприятии жизни – мифологическом – кроется новаторство автора. Книга мира не просто талантливо прочитывается, но и творится в процессе чтения. Многочисленные истории, наполняющие роман, принимают форму мифа и в соответствии с его правилами создают жизнь. Согласно точке зрения Р. Барта, практически всё способно превратиться в миф – определяющим условием становится избранный способ отражения действительности [10].

Роман М. Шишкина мифологичен ровно настолько, насколько автор делает миф предметом рефлексии, используя его возможности упорядочения и гармонизации реальности. Наррация автора преломляет абсурд действительности и обращает сознание читателя к мифу, сдерживая демифологизирующий заряд абсурда. Соблюдая законы эстетики постмодернизма, оппозиция *жизнь / текст* разрешается в пользу «текста». Мир воспринимается через рассказы, истории – Слово: «Истории выбирают человека и начинают пространствовать» [186, с. 116]. Главная тема романа, соединяющая все эпизоды и объединяющая его мотивы, – возрождение.

Попытки героя вернуть к жизни прежние времена, любовные отношения, истину, близких, себя, историю определяют композицию романа, которая и есть главная формула возрождения: *суд – рассказ – воскрешение*. Когда нас воскрешают на самом главном суде, там мы должны рассказать, как жили на земле. Жизнь и есть тот самый рассказ. Определённая часть романа построена в

виде диалога «вопрос / ответ», который мало чем отличается от допроса, его цель – узнать правду. Формально – для того чтобы не пустить беженцев в Рай (Швейцарию), в переводе толмача – чтобы их судьбы не исчезли, остались. Толмач слышит от беженцев и переводит традиционные мифы и современные предания, которые объясняют противостояние «жизнь / смерть» и вспоминает, что слышал, как по телевизору рассказывали, о похоронах тех времен. Раньше было принято хоронить в позе эмбриона – в сидячем положении, с ногами, которые были плотно прижаты к груди, это делалось для того, чтобы человек мог родиться во второй раз. В этом ритуале могила играла роль матки. Таким образом, момент погружения тела в могилу – совокупление с землей, то есть оплодотворение земли человеком. Выходит, что покойник является женихом земли. С нашей стороны это похороны, а для него самого – свадьба.

Герой размышляет, что от смерти можно отыскать что-то: амулет или какой-нибудь заговор. Может даже, это будут магические слова, сказав которые, ты перестанешь бояться смерти. Ведь апокалипсис происходит в результате страха перед собственной смертью. Всемирная смерть является утешительной справедливостью, а когда умираешь ты один – всегда страшно, потому что обидно отстать – остальные пойдут дальше и смогут узреть то, что для тебя навечно останется незримым за поворотом. На самом деле, апокалипсис, он здесь, но стал обыденным, просто распространился по времени. Всем людям приходит время умирать, только не одновременно.

Немаловажное место в поэтике романа занимает мифологема музея. Изначальная его цель – оставить, сохранить, пронести сквозь века, явить истинный образ вещи, эпохи. Именно в стенах музея герои задаются вопросами об истине и жизни: Гальпетра водила класс в музей, Толмач и Изольда, гуляя по Вечному городу заходят в музей, Изабелла посещает музей восковых фигур в Париже. Музей как овеществлённая память вызывает у героев недоверие. Он, как застывшая история, демонстрирует очевидную смерть вещей или их неестественность, будто это фальшивое воскрешение, ненастоящее. Во время

школьной экскурсии на вопрос будущего толмача о нахождении в музее ненастоящих экспонатов экскурсовод ответила, что эти скульптуры являются точной копией оригиналов, хранящихся на данный момент в Италии, а значит, это практически одно и то же, и продолжила вести группу дальше по музею. И когда толмач наконец-то оказался в Риме, всё снова оказалось копией, а вот настоящее ему нужно было ходить где-то искать. Поэтика музея распространяется и на личную жизнь человека: даже герой-толмач в музейной атмосфере Вечного города воспринимается как копия забытого оригинала, который уже утерян. В музее восковых фигур Изабелла замечает отстранённость музея от жизни, она задаётся вопросом, зачем это нужно. Она не понимает, почему живым называют мёртвое, называет музейные экспонаты «восковым воскрешением, нарядным моргом» [186, с. 743].

Но именно в музее толмач обнаружил ту жизнь, над которой невластны ни время, ни история: траву из рода адиантум – *Adiantum capillus veneris*. Венерин волос. Первобог, который живет неприметно, по соседству с делами рук человека. Она колыхается ветром, и это похоже на лёгкий кивок, выражающий согласие с мыслями героя: всё, что он видит вокруг (храм, землю, ветер), принадлежит этой травинке. Она живёт раньше основания Рима, раньше создания культуры и переживёт её разрушение. Название этого растения вынесено в заголовок романа, словно оно (это растение) и есть ответ на вопросы о жизни и смерти. Развалины храмы, ставшие музеем, воплощённая смерть, есть место прорастания травки-муравки, символизирующей силу жизни.

Толмач воскрешает собственную жизнь, ведя диалоги с людьми из своего прошлого. Он переносит эту схему «вопрос-ответ» в жизнь и применяет её. Этот роман – восстановление жизни главного героя – толмача – через слово в разных его формах: письма сыну, интервью, дневник. Жизнь становится текстом, записанными словами. Всё то, что не будет записано, не останется, оно исчезнет, словно никогда и не существовало на свете. Записанное остаётся в вечности, однажды случившееся происходит теперь всегда. Мифология нивхов (основы

которой кратко пересказывает один из беженцев) предполагает существование такой реальности, как млыво. Люди уходят после смерти туда, под землю, оставаясь тем же, чем были на поверхности. Книга, история, рассказ, слово существуют так, как и млыво, – сохраняют записанное живым. Историческое время, линейное, продолжает движение, оставляя позади мгновение, разделяя события на совершившиеся и совершающиеся. Мифологическое время, циклическое, сохраняет мгновение и воспроизводит его с определенной регулярностью.

Слово, согласно философии романа, способно не только сохранять прошлое, но и воскрешать его: «Ибо словом был создан мир, и словом воскреснем» [186, с. 384]. Записывая в протокол слова беженцев, толмач создаёт этих людей, их судьбы. Читающий слова этого протокола их воскрешает. Изабелла читает дневник М. Башкирцевой, переживая её жизнь, и пишет свой, который читает толмач.

Весь роман состоит из повторений: повторяются сюжеты, детали, слова, имена, судьбы, истории, смерти. Это всё одна история, многократно рассказанная, и каждый раз с добавлением новых деталей, потому что они очень важны при воскрешении. Ведь даже воскресший Иисус Христос доказывает то, что он снова жив, при помощи бытовых действий, которые и были записаны в Евангелии: совместная трапеза воскресшего Христа с учениками и то, как Фома вложил свой палец в раны, оставшиеся после распятия.

Роман «Венерин волос» о герое и прожитых им словах. Толмач понимает заключённую в Слове силу жизни. Людей, которые существуют в форме слов, не меньше тех, с которыми он в течение романного времени общается в материальной реальности. Истории, которые он слышит, напоминают ему его прошлое, любую из них он готов пересказать, дополнить, так как «все истории об одном». Протокол допроса, записки Ксенофонта, дневник Изабеллы – это способы остановить жизнь, перевести её во млыво, где она не перестает, не развивается, а остаётся ждать воскрешения.

Слово обладает двунаправленной энергией: *сохранять* и *воскрешать*. Написанное, оно аккумулирует в себе жизненность и правдивость названного им события, человека. Прочитанное – возрождает к жизни, придаёт описываемым событиям статус реальных, настоящих. Всё, что осталось у толмача от его прошлой жизни в России, – слова, перечитывая которые, он переживает свою жизнь. И всё, что останется от допрашиваемых на границе, – это только слова, залог их воскрешения. Таким образом, слово позволяет считать любую ситуацию вечной, так как подаёт повод бесконечной череде воскрешений: «Из ничего, из пустоты, из белой штукатурки, из плотного тумана, из снежного поля, из листа бумаги вдруг появляются люди, живые тела, встают, чтобы уже остаться навсегда, потому что снова исчезнуть, пропасть просто невозможно – ведь смерть уже была» [186, с. 795].

Мы не могли не заметить некоторую схожесть разбираемых нами произведений: «Пушкинский дом», «Фотография Пушкина» (А.Г. Битов), «Дар», «Подвиг» (В.В. Набоков), «Андеграунд, или Герой нашего времени» (В. Маканин), «Венерин волос» (М. Шишкин). Их объединяет тема взаимопроникновения текста и жизни, бытия Слова в жизни. Отныне литература не подражает жизни, а формирует её, задаёт ей направление. Подражание жизни тексту проявляется не в банальном повторении сюжетов, а в перенимании принципов и формул. Ставшие объектом нашего исследования художественные произведения отличаются именно этим: их герои осознают смещённость полюсов «литература» и «действительность» относительно своего существования. Это знание либо приходит к ним к концу произведения (Лёва Одоевцев, Игорь Одоевцев), либо пребывает в них от начала повествования (Фёдор Годунов-Чердынцев, толмач, Петрович).

3.4 Авторский неомиф В. Шарова о судьбе России

Роман в письмах «Возвращение в Египет» – авторский неомиф о судьбе России. Если следовать концепции Я.В. Погребной о разновидностях неомифа [123], то его можно назвать актуализирующим неомифом, обращенным к истории Исхода евреев из Египта. История России прочитывается как вариант ветхозаветной истории, которая, по логике героев, продолжается и по сей день не только в жизни России, но и в душе отдельного человека. Автор использует вторичный, культурный, язык, где у слов, обозначающих исторические явления, есть новое содержание и значение: отмена крепостного права – это не дарование свободы крестьянам, а Исход святого народа в Обетованную Землю; Александр II – не император, а фараон, обратившийся в Моисея; революция – возвращение в Египет. Вследствие этого по-новому прочитывается история России, а хорошо известные события получают статус мифологических, занимают свое место в сюжете первомифа.

Символика романа черпает образы из Ветхого Завета, из «Божественной комедии», из устных преданий старообрядцев, из произведений Гоголя. Воды потопа символизируют людские грехи, жизнь бегунов – молитву-покров над землёй, герои «Ревизора» – душевные страсти. Основные мифологемы романа: Египет, Израиль, Исход, пустыня, Синай, Моисей, фараон, Земля Обетованная.

Египет в мировой культуре – прообраз земной жизни, сопряженной с ее тяготами, безысходностью. Котлы с мясом – символ плотского, бездуховного существования человека. Писатели, в частности, Гоголь и революционеры зовут в Обетованную Землю, где не будет страданий и уз, где человек сможет поднять голову к небесам и освободиться от тягот земного плена. Для этого надо противостоять фараону, пройти сквозь воды Красного моря, преодолеть пустыню, сразиться с исполинами. Путь кажется бесконечным. Немудрено, что многие с

тоской оборачиваются назад и вспоминают жизнь, нелегкую, но стабильную, то небольшое, что никто у них и не думал отнимать: занятие (месить кирпичи) и награду (котлы с мясом).

История Израиля – прообраз истории русского народа, Гоголь прочитывается в контексте этих библейских символов как комментарий к Ветхому Завету. По идее Шарова, историю Израиля, историю России и произведения Гоголя объединяет один сюжет: путь в Землю Обетованную. Россия проходит те же испытания, что и Израиль. Первый том «Мертвых душ» описывает ад российской действительности. Второй и третий тома указали бы России путь в Рай и помогли избежать рек крови и вынужденного возвращения в Египет: «Гоголь замолчал на полуслове, оттого и пошли все беды. Пока кто-то из нас не допишет поэмы, они не кончатся» [183, с. 76]. А так как книги-путеводителя нет, то Россия и плутает по пустыне, не может дойти до Обетованной Земли и, отчаявшись, возвращается в Египет. Попытка героя дописать «Мертвые души» продиктована стремлением вывести русский народ из этого круга.

Название романа «Возвращение в Египет» побуждает читателя обратиться к контексту мировой истории и мифологии. Исторически у Израиля к Египту сформировалось непростое отношение: это страна, в которой израильский народ спасается от голода. Странствующий Авраам ищет там спасения, затем – семья Иакова, неоднократно израильские цари просят помощи у Египта, и, наконец, Иосиф с Марией прячут младенца Иисуса от гнева царя в Египте. Евреи в трудные времена находят там поддержку, чтобы продолжить свой путь далее. Возвращение в Египет – это остановка на пути в Обетованную Землю: это земля «отдыха, перерыва в служении Господу» [183, с. 201]. В Египте безопаснее, чем в пустыне, но путь в Рай лежит из Египта и через пустыню. Некоторые разуверяются в поисках Рая и возвращаются, чтобы остаться. В романе это смирение метафорически обозначено выражением «слушать нильскую воду».

Сюжет о возвращении в Египет может быть помещен в контекст архаичной мифологии. Строение мономифа подчиняется следующей схеме: 1) уединение от

мира, или исход; 2) испытания; 3) возвращение. В романе мы наблюдаем некоторые изменения этой схемы. Во-первых, автор рассказывает историю Израиля в непривычном для нас изложении: он размышляет о тех евреях, которые не стали уходить из Египта и отказались идти в Обетованную Землю. Фокус повествования смещен. В центре не божественное руководство, а слабости и сила человека. Если Израиль был Богом призван в пустыню, то русский народ вышел из рабства по человеческой инициативе. Во-вторых, до Земли Обетованной не доходит никто, хотя мечтают и говорят все герои только о ней. Автор исключает материальное воплощение этого элемента из своего неомифа. Согласно его философии, пустыни достаточно, чтобы понять: до Рая не дойти, его не построить – Рай можно найти только в своей душе. И тогда хоть в пустыне, хоть в Египте будет Земля Обетованная.

Палиндром – обратимость всего сущего – основа авторского неомифа. Название сущности предмета или явления несет в себе и противоположный смысл, прочтение наоборот. Вот над какими палиндромами размышляют герои романа: Вавилонская башня до неба – воронка в ад; Земля Обетованная – Египет; фараон – Моисей; египтяне – евреи; Рай – коммунизм; добро – зло. Как фараон (Александр II) чудесным образом обернулся Моисеем для русского народа, так и вожди революции вдруг показали себя фараонами. И снова – изнурительный труд, надсмотрщики и воды Красного моря: «Сейчас же Бог снова сделала страну точь-в-точь какой она была при Николае Васильевиче. Помещики нового призыва – председатели колхозов из двадцатипяти тысячников, крестьяне опять на месячине перебиваются с мякины на лебеду, на трудодень не выходит и стакана зерна» [183, с. 103]. Подобная двойственность свойственна мифологическому мышлению. Некоторые из персонажей (Исакиев, Евстихийев) видят обратимость жизненных ситуаций и потому оправдывают историю и смиряются с ее несправедливостью. Коммунисты строили Рай, который обернулся адом. Это произошло из-за того, что Гоголь не описал дорогу в Рай, а оставил только описание ада. Почему так произошло? Сначала герои думают, что он просто не успел, не смог описать эту

дорогу. Но позже задумываются о том, что Гоголь знал: Рай на земле нет и не будет, потому и нет смысла оставлять путеводитель по пустыне. А дорогу в Египет найти будет нетрудно.

Исход евреев из Египта, описанный в Ветхом Завете, принимается за инвариант истории народа. Возможные варианты этого сюжета – история России, духовная жизнь личности. Человечество много раз и безуспешно пыталось избежать греха и достичь праведности. Следствием этого становится революция: раз до Земли Обетованной не дойти, надо построить Рай на земле. Такое решение оборачивается полной путаницей, возвращением в Египет и смиренным «слушанием нильской воды». В романе звучит и другой вариант прочтения истории Израиля. Дорога к Раю – личный путь каждого, и этот путь не организуешь для всех вместе: «Дело вообще не в имени, а в тебе, каков ты и какова твоя вера: если она истинна, ты угоден Богу и земля, где ты живешь, есть земля Святая» [183, с. 437].

Роман написан в эпистолярном жанре, в форме переписки читателей Гоголя, которых объединяет кровное родство с великим писателем и верность его идеям. Поэму «Мертвые души» необходимо дописать, так как это способно повлиять на судьбу России. Согласно семейной мифологии, Гоголь взял на себя ответственность показать русскому народу путь в Обетованную Землю: с этой целью он дополняет «Ревизора» «Развязкой» и настоятельно просит печатать её вместе с «Выбранными местами из переписки с друзьями»; задумывает продолжение «Мертвых душ» и создает галерею добросовестных помещиков. Начальная цель переписки – собрать все сведения, которые помогут Коле (Николаю Васильевичу Гоголю II, потомку писателя по материнской линии) дописать «Мертвые души», подготовят его к созданию книги: в письмах родным Коля словно проверяет ключевые идеи будущего произведения. Уступая материнской воле, герой предпринимает попытку продолжить «Мертвые души» и даже отправляет родственникам свои наброски. Развивая характер Чичикова, герой обращается к истории раскола русской православной церкви и восприятию

старообрядцами мира как абсолютного зла. Меняется постановка главного вопроса: от «что не написал Гоголь?» до «почему Гоголь не написал продолжение поэмы?». Став участником такого многоголосного обсуждения, читатель понимает, что продолжение «Мертвых душ» невозможно: этот мир уже не спасти. Федоровская концепция «общего дела» переплетается с новым комментарием к Исходу: оправдывается возвращение евреев в Египет, землю отцов.

Роман насыщен размышлениями, наполнен фактами, мыслями о литературе, истории, вере. Изредка встречаются несколько семейных историй. Уже та оговорка, что в романе представлены не письма, а выдержки из писем, подготавливает читателя к концентрированному тексту, плотному потоку мыслей: они чередуются, дополняют друг друга, обрываются, чтобы через несколько страниц продолжиться в письме от этого же корреспондента. Переписка героев превращается в попытку разобраться, есть ли у России шанс на спасение. Это литературоведческие, философские, религиозные заметки, обсуждения, комментарии, адресованные единомышленникам. К концу романа все чаще и четче повторяется мысль об обратимости добра и зла и невозможности разделить их в земном мире.

Семейная переписка – тот необходимый дискурс, в котором произведения Гоголя обретают мифологическую природу и получают религиозное звучание: «Нет сомнений, самому Гоголю замысел провидения насчет России был полностью открыт, но Николай Васильевич счел, что мы, как и раньше, все, что идет от него, истолкуем превратно, исказим до неузнаваемости. Что, что бы он ни сказал, ненависти, злобы будет только больше и больше. В итоге, как Моисей разбил скрижали Завета, он сжег уже положенную на бумагу вторую часть поэмы. Когда мы поняли, чего оказались недостойны, все окончательно пошло вразнос. Брат встал на брата, веря, что именно тот, грехи того и отвратили от нас Господа» [183, с. 115]. «Мысль семейная» (только в пределах семьи, рода можно продолжить великое пророчество) и «мысль народная» (Россия – избранный народ, который вышел из Египта в Землю Обетованную) в этом романе

объединяются. Письма, составляющие роман, – выражение буквального понимания ключевых для русского самосознания идей: претворение жизни словом, богоизбранность русского народа, соборность.

Текст романа творится семьей – они в равной степени соавторы и герои действия – это своего рода наглядное выражение идеи, легшей в основу. Эта семья живет соответственно философии общего дела, которым для них становится продолжение дела Гоголя. Гоголь объединяет эту семью: они вместе собираются, чтобы поставить «Ревизора»; собирают сведения, необходимые для второго тома «Мертвых душ». «Общее дело» этой семьи – продолжить дело предка, не выпускать его заветы из памяти и углубляться в его тексты: «откровение не завершено, и мы, Гоголи, обязаны восполнить утраченное» [183, с. 114]. Это не «воскрешение» в прямом смысле, но эти действия объединяют семью вернее, чем исторические прихоти разделяют.

Герои осмысливают тексты Гоголя в мифологическом ключе, что способствует вторичной семиотизации исторических фактов и переводу их в мифологический контекст. Охваченность всех участников переписки одной идеей, их способность воспринимать и усваивать мысли друг друга позволяют говорить о таком явлении, как *коллективное мифологическое сознание*. В частности, прослеживаются следующие черты коллективного мифологического сознания в этом романе: начитанность и образованность героев уживаются с языческими верованиями, религия преподается в народном изложении, судьба зависит от наивного следования идеям. В этой истории о поиске дороги в Рай нет места Христу и совершенно отсутствует христианское понимание спасения. Иудейское же стремление достичь праведности сравнивается с попыткой коммунистов отстроить земной Рай. И в том, и в другом случае зло невозможно уничтожить: оно часть души человека и превращает Землю Обетованную в Египет.

Сюжет развивается по принципу детективного расследования: всей семьей ищут, о чем умолчал Гоголь, привлекая исторические материалы, семейную хронику, литературные события. Характерно, что герои видят шанс на спасение

страны именно в литературе. Идея преобразования искусством действительности выходит за пределы школьных учебников и литературоведческих статей в область мировой истории. Гоголь наполнял слово силой для жизни, его тексты творят реальность; он – тот пророк, который был готов предостеречь Россию, повести ее по пути добра и мира: с этой целью и написаны «Развязка», «Выбранные места из переписки с друзьями». Но пророчество не услышали или неверно поняли. Занявшись исходом из Египта, постройкой Рая, люди забыли об очищении души от грехов, а именно к этому призывал автор «Ревизора». Предвидение Гоголя можно считать пророческим: земного, «коллективного» Рая нет.

Путь героя романа к познанию мира и себя начался с попытки дописать «Мертвые души». Желание общего спасения приводит его к осознанию необходимости спасения личности. Позже он знакомится с сектой бегунов. Цель их жизни – избавление от греха. Их философия становится логичным продолжением размышлений Николая над творческим наследием Гоголя, о том, что спастись в этом мире нельзя: куда бы ни пришли, везде восстанет фараон и организует Египет. Отдельный человек, приняв решение избежать греха, может достичь праведности. Гоголь указал России выход: движение. И не так важно, куда ты направляешься: в Египет или в Святую Землю. Потому и нет нужды дописывать второй том: «путь к спасению – узкая тропа» [183, с. 82]. Земной Рай, коллективно отстроенный, невозможен, но Гоголь указал возможный путь спасения. Спасается душа, а не народ: «У Гоголя в Выбранных местах не Исход из египетского рабства, а внутренняя свобода. Путь к ней – самосовершенствование народа и египтян, их неспешная тщательная работа над собой» [183, с. 92]. Но позже сама идея продолжения поэмы уходит в тень: мысль о спасении народа вытесняется спасением души человека. Герои постепенно, поддерживая друг друга, принимают эту истину. Жанры исповеди, отповеди, сатиры образуют единый текст.

Некоторые структурные и семантические элементы романа позволяют говорить о *гоголевском литературном мифе*:

- *Мифологический сюжет.* Удаление от мира, поиск источника силы, возвращение в обычный мир с источником новой энергии – собирательный сюжет архаического мономифа. Гоголь представлен как пророк, герой-проводник, познавший великую истину, способную спасти народ. Сюжет романа приводится в движение идеей продолжения пророчества, так как, недосказанное, оно не имеет силы.

- *Мифологические символы.* Символ испытаний – пустыня, птица-тройка – символ движения. Герои «Ревизора» символизируют человеческие страсти и грехи. Нильская вода – символ неизменного порядка земной жизни. Герои романа выстраивают свою судьбу вокруг символов из Ветхого Завета и романов Гоголя.

- *Мифологические герои.* Писатель русской классической литературы становится героем национального неомифа: он проводник народа из царства рабства через испытания пустыней в Рай. Мифологизируется жизнь Гоголя, его отношения с матерью и императором: «Писатель, чьи вещи не умирают вместе с ним, через полвека-век делается персонажем романа, который есть его жизнь» [183, с. 91].

Во вторичном, литературном мифе смещается граница, разделяющая оппозиции «жизнь / текст», текст внедряется в жизнь, в сферу сознания и творится заново. Вызываются к жизни литературные герои, они обретают конкретную историческую миссию. И Чичиков, и Алеша Карамазов воспринимаются как реальные люди, которые влияют на судьбу России. Николай дописывает не просто «Мертвые души», но и не дописанных Достоевским «Братьев Карамазовых». Жанр «незаконченного отрывка», фрагмента, «продолжения» из сферы творческого соперничества внедряется в жизнь. Русская классическая литература представляется как единый метатекст: герои разных литературных произведений сводятся вместе для общего дела. В литературной реальности Гоголя Второго Чичиков незадолго до своей смерти встречается с Карамазовым и передает ему деньги на дело революции.

Побывав в совхозе «Светлый путь», герой романа убеждается, что «...среди директоров и председателей, что правят бал по соседству, есть и Ноздревы, и Плюшкины, и Коробочки» [183, с. 103]. Имена литературных героев не просто становятся нарицательными. В данном сюжете употребление этих имен косвенно свидетельствует о реальности гоголевского пророчества.

- Отсылки к *первотексту* (заголовок «Выбранные места из переписки Николая Васильевича Гоголя (Второго)» и сам жанр переписки). Перед нами вариация культа предка. Заветы Гоголя оставлены в художественных произведениях, которые надо разбирать, изучать, углубляться в них, чтобы найти необходимую для жизни истину. Его тексты становятся своего рода заклинаниями, заключившими в себе энергию святой жизни.

Одно из средств мифологизации – создание *мифологического метатекста*. Вписанный в него текст обретает черты и функции мифа за счёт близкого соседства с текстами заведомо мифологическими. Так, в произведении В. Шарова «Возвращение в Египет» создаются и развиваются литературные мифы о Гоголе-пророке, влияющем на духовную историю России. Произведения Н.В. Гоголя мифологизируются в религиозно-философском контексте за счёт причинно-следственных отношений с авторитетными текстами: Ветхий Завет, «Божественная комедия». Произведения Гоголя, Ветхий Завет, труды Фёдорова, предания старообрядцев продолжают друг друга, читаются как единый метатекст. Эти тексты объединены следующими темами: избавление от греха; связь с предыдущими поколениями; соотношение добра и зла, невозможность их полного разделения. Произведения Николая Васильевича вписаны в канву религиозно-философского учения о воскрешении мертвых и преодолении греховной природы человека.

Цель Чичикова – воскресить мертвые души в земном Раю: «Чичиков, как и все, мечтая о Рае, стал выкупать у владельцев принадлежащие им мертвые крестьянские души, думал расселить их на благодатных заволжских землях, где они смогут воскреснуть, вновь обратиться в души живые» [183, с. 309]. Дорога к

Раю начинается с мечты о воскрешении. Характерно, что роман начинается после смерти главного героя, Николая Гоголя (Второго). Все последующее воспринимается как торжество жизни над смертью. Нет человека, но есть память о нем. Мы читаем его письма, являемся свидетелями движения и развития его мыслей, взаимоотношений личности и государства. «Гоголевская поэма свидетельствует: пока наместник Бога на земле считает крестьянскую душу живой, вбирает за нее подать в казну, она и без воскресения, в сущности, бессмертна» [183, с. 337], «Ревизские сказки» – российская книга жизни. Если твое имя вписано в нее, какие могут быть сомнения?» [183, с. 337].

Литературный жанр «отрывков», «незаконченного произведения» переведен в нарративную плоскость мифа. Утверждается первичность текста в тесной взаимосвязи российской действительности и произведения Н.В. Гоголя. Его произведения – дополнительный источник мифологизации российской истории. Текст влияет на историю, формирует жизнь. Литературный миф о Гоголе становится основой для авторского неомифа об истории России.

3. 5 Функции «слова» в акте мифотворчества

Особый статус Слова в русской литературе (который и обогащает её мифологическим, почти религиозным, подтекстом) в современной прозе утверждается и развивается. В конце XX – начале XXI вв. это подчёркивается за счёт взаимодействия литературы и мифологии. Мы наблюдали следующие процессы, сопровождающие такое взаимодействие: семиотизация образов русской классической литературы, создание авторских мифов, литературоцентричность жизни героев.

Слово созидает, сохраняет, воскрешает. Посредством слова вещь или явление называются, то есть их сущность становится явной. Слово разрушается, теряет

свои функции при изменении кем-либо его первоначального значения. Магическая функция слова соответствует мифопоэтическому восприятию мира. Об этих возможностях слова говорит и В.Н. Топоров: «Слово в условиях выхода за пределы языка сливается с мыслью и действием, актуализирует свои внеязыковые потенции» [158, с. 195].

Природу слова как материала для художественного произведения исследует М.М. Бахтин и приходит к выводу, что необходимо разграничивать слово лингвистическое и слово эстетическое (художественное), так как в первом случае слово является предметом для научного рассмотрения, а не эстетического анализа. А наиболее ценным результатом любого творчества, по мнению М. Бахтина, является создание эстетического образа. «Язык в своей лингвистической определённости в эстетический объект словесного искусства не входит» [12, с. 46].

В нашей работе мы рассматриваем слово в эстетической функции. Русскую классическую литературу на сегодняшний день можно понимать в двух значениях: широком и узком. Как некое смысловое пространство со своей особой атмосферой, законами, героями она образует единый метатекст, который создавался на протяжении почти двух веков. Но каждый из её сюжетов существует отдельно и может вызываться к современному прочтению или даже созданию современного текста в отрыве от остальных произведений русской классической литературы.

Превращаясь в знак, тексты русской классической литературы становятся новыми смысловыми единицами языка культуры. Как и слово, свёрнутый до знака, текст русской классической литературы способен созидать, сохранять, воскрешать.

В то же время русская классическая литература – неизбежный контекст, в котором развивается современная русская литература. Прочитанное сегодня соотносится с тем, что было написано вчера, неизменно напоминает об этом. Влияние русской классической литературы распространяется на современную

любому читателю прозу. Свободная воля читателя доверила ей право либо осудить, либо оправдать любой текст. В нашей работе мы выбирали те тексты, авторы которых признают это влияние: «Каждое слово пахнет контекстом и контекстами, в которых оно жило своей социальной напряжённой жизнью: все слова и формы населены интенциями» [12, с. 105]. Исторические и ментальные предпосылки обусловили мифологический статус контекста, его установку на абсолютное знание.

Отдельно взятый текст русской классической литературы выступает как знак культуры (семиотизации подвергается единство героя, автора, жанра, их слияние в один образ в сознании читателя). В то же время тексты русской классической литературы сводятся в единый Текст, это единство достигается за счёт неких метасюжетов. Таким образом, русская классическая литература создаёт контекст, влияющий на понимание последующих литературных произведений. Это слово, которое было произнесено в культуре, и авторитет его пока невозможно отменить или хотя бы умалить. М.М. Бахтин, изучая «чужие слова», выделяет два их вида: авторитарное слово и идеологическое (внутренне убедительное). Авторитарное слово было признано в прошлом, это «преднаходимое слово», которое требует дистанции и не способно быть включённым в диалог. Утратив со временем свой авторитет, оно превращается в объект, вещь. Это происходит с русской классической литературой, тексты которой превращаются в музейные экспонаты. Фигурирующие в романе понятия «готовый смысл», «готовое представление» относятся к так называемым авторитарным словам, которые воспринимаются как данность и не предусматривают диалога или вариативного прочтения, ответной реплики, обогащающей первоначальный смысл слова. Историческая дистанция, созданная вокруг произведений, атмосфера почитания, превращение текста в некий знак, обладающий готовым, установленным, завершённым значением – всё это позволяет рассматривать слово русской классической литературы как слово авторитарное по отношению к современному читателю и писателю.

Напротив, внутренне убедительное слово обладает открытой смысловой структурой, и в каждом новом диалоге-контексте оно получает новые смыслы. Восприятие русской классической литературы как авторитарного слова или внутренне убедительного зависит от воспринимающего сознания, от его прочтения слова: «Взаимодействие чужого слова с контекстом, их диалогизирующее взаимодействие, свободно-творческое развитие чужого слова, игра границ – способы выражения сути внутренне убедительного слова: его смысловой незавершённости, неисчерпаемости, нашего диалогического общения с ним» [12, с. 158]. В процессе демифологизации и совершается переводение слова из авторитарного в идеологическое, внутренне убедительное. Абсурд, пародия, реализация метафоры являются механизмами, позволяющими приблизиться к слову русской классической литературы, проникнуть в его суть, обыграть его значение, то есть перевести его в контекст современности, дать возможность участвовать в диалоге с читателем.

Современная литература – попытка диалога с литературой классической. А диалог возможен только со словом идеологическим, способным к игре и иронии, готовым к близкому соприсутствию. Когда мы помещаем это слово в новый контекст, мы получаем новые смыслы и свои новые слова. Потому что чужое слово в диалоге вызывает ответное новое слово. Русская классическая литература является источником продуктивных чужих слов. Разгром музея русской литературы приводит к её обогащению, так как подготавливает читателя, помогает ему услышать эти слова.

Оживляющей силой обладает только слово: ни один другой образ или знак. Тому подтверждение – повесть «Фотография Пушкина». Запись голоса Гомера, фотография Пушкина, времялёт – это не приближает к личности автора. Только процесс чтения текста раскрывает суть поэта или эпохи.

С одной стороны, есть в мире состояния и чувства, которые слово не может назвать, обозначить. Дать имя – значит раскрыть суть. Автор в «Пушкинском доме» называет слово самым точным орудием, которое только есть у человека, а

того, кого находит слово, признает талантливым [14, с. 280]. Герой романа «Венерин волос» приводит текст письма Морзе своей жене: «Нужно придумать новую азбуку, чтобы называть неназываемое» [186, с. 752].

С другой стороны, называя вещь, являя миру её сущность, слово предлагает возможность её искажения. В легенде о двух братьях из романа «Укус ангела» говорится как раз о возможности изменить вещь, если известно её первоначальное имя. Истина сохраняется только в том, что нельзя назвать, потому что слова в наше время истёрлись, утратили своё значение. Равно и тексты, которые есть слова для культуры, утратили своё содержание, свою «внутреннюю форму», стали пустыми, знаками, указывающими на определённое значение. Тайна, дымка у Набокова, скрывающая истину, которую читателю надо угадывать за видимым сюжетом и спрятанными деталями. Единство эксплицитного и имплицитного уровней текста позволяет разгадать замысел автора, ту правду, ради которой создано произведение.

Мы уже говорили об особенности развития сюжета в «Пушкинском доме». Разгром музея, который является кульминацией, происходит не в конце романа, в конце романа он становится видимым и для читателя, и для героя. Разгром музея, на самом деле, начинается с Лёвиной встречи с дедом, во время которой он понятен лишь для автора. То же происходит и с ключевой темой романа – темой слова. Всё, что говорит Модест Платонович во время единственной встречи со взрослым внуком, к концу романа осмысливается и понимается Лёвой. Во время своего монолога дед говорит о состоянии современной духовной жизни: она направлена на отмену ложных понятий, вместо которых в итоге остается пустота.

Слова истрачиваются, даже самые важные, такими Модест Платонович считает слова «Россия», «родина», «Пушкин». Но после они исчезнут, и этого нельзя избежать. Во время своего дежурства в музее Лёва выпивает вместе с Митишатьевым, Готтихом и Бланком, появившимися в институте почти чудесным образом. Разговаривая о Китае, об искусственной икре, о Высоком Возрождении, о женщинах, о Пушкине, о Наталье Николаевне, Лёва вспоминает озвученные

размышления деда, сокрушается о том, как легко люди разменивают новые смыслы, обучаясь новым словам, но не понимая их. Именно за это, по мнению героя, людей ожидает расплата. Немаловажно, что роман заканчивается размышлениями о Слове, которые читает Автор в записной книжке Модеста Платоновича. Дед – герой, через которого Автор проводит основную для своего романа тему – тему Слова. В «Пушкинском доме» развивается одна главная сюжетная линия (жизнь и бунт Льва Николаевича Одоевцева) и несколько литературоведческих, подчас философских, идей. Они, безусловно, обогащают сюжет, умножают количество и глубину подтекстов, реализуют механизмы игровой поэтики.

Слово – сокращённая схема мира, наглядно свидетельствующая о его делении на видимую и невидимую части, о наличии внутренней формы и внешней. В способности внешней формы слова принимать в себя несколько значений заключается возможность поэтического языка, метафоры: «Мир книги Набоков рассматривал как модель жизни, как её сгущённую метафору. В жизни же он различал видимую реальность и глубоко скрытую действительность» [1]. Истинное значение слова нельзя назвать – на него можно указать, оно понимается внутренним чувством: «Но если забыть слово или его ещё нет, есть немое ощущение, запинка, зацепка взгляду: неназванное удивительно» [14, с. 224]. В. Набоков, а вслед за ним и А. Битов, развивают тему истинности скрытого смысла и заведомой ложности явного, видимого: «И действительно, на страницах книг Набокова реальные факты и вымысел настолько переплетаются друг с другом, что становится невозможно отличить одно от другого. Встречи в воображении, мистические присутствия, перевоплощения, сны – постоянные мотивы Набокова. Они позволяют создать ему ту атмосферу колеблющейся призрачности, в которой он может мастерски разыграть с читателем свою любимую обманную игру» [1].

Онтологические корни «слова», философия имен занимают существенное место в акте мифологизации классической литературы в сознании современного читателя.

Выводы по третьей главе

В третьей главе мы проанализировали произведения, в которых мифологизируются не отдельные сюжеты, герои, образы, но тема, традиционная для русской литературы, – тема Слова, объединяющая произведения русской классической литературы. В XX веке происходит рефлексия над Словом, сказанным ранее в русской классической литературе. Текст русской классической литературы в результате исторического развития и литературоведческого анализа становится отдельно сказанным Словом, за ним закрепляется значение.

Роман В. Набокова «Подвиг» – неомиф, результат индивидуального авторского мифотворчества. «Жанровый перекрёсток», на котором возник роман, – это скрещение биографии и мифа. В этом романе выявляется фигура классического мифологического героя. Герой этого романа, как и герой традиционного мифа, не разделяет реального и вымышленного, не отличает предмета от представления о нём. Об этом свидетельствует его решение проникнуть в выдуманную страну Зоорландию фактически, не только душой, но и телом. Герой воспринимает этот поступок как инициацию, священное событие. В своей жизни и в жизни своей страны герой прежде всего читает подтекст, который наделяет сакральным смыслом. Для героя русская литература становится осколком, частью великой страны России, которая называется Зоорландией, страной мёртвых. Отношение Мартына к России и к литературе, созданной в России, взаимно обусловлены, метонимически заменяются. В этом произведении

мифологизируется Россия, её история – в сознании героя живёт миф о великой стране, созданный русской классической литературой.

Мифологизация жанра романа возможна не только в результате передачи роману структурных особенностей мифа («Пушкинский дом»). Например, в романе П. Крусанова «Укус ангела» русская классическая литература становится основанием для авторской мифологии, которую демонстрируют разные уровни текста: сюжеты, образы, композиция. Идеи русской литературы стали частью основного авторского мифа об альтернативной истории России. В романе Крусанова реализуются гипотетические схемы антиутопических предсказаний русской литературы, персонализируются, мифологизируются идеи русской литературы (бунт, воля, слово).

Мифологичность романа М. Шишкина обусловлена тем, что герой-автор использует возможности мифа для упорядочения реальности, которую сложно принять. Сталкиваясь с несправедливостью, жестокостью и абсурдом в жизни, автор обращается к тексту и таким способом возводит единичные случаи к единому мифологическому сюжету. Перевод конкретных ситуаций в услышанные или прочитанные истории является для героя своеобразным ритуалом, побеждающим абсурд действительности. Эффект мифопорождения в романе достигается за счёт зеркального взаимоотражения сюжетов: обыденные события перекликаются с мифологическими, вневременными сюжетами. Герой романа понимает заключённую в Слове силу жизни; оно обладает двунаправленной энергией: сохранять и воскрешать. Написанное слово аккумулирует в себе жизненность и правдивость названного им события. Прочитанное слово возрождает к жизни, придаёт описываемым событиям статус реальных, настоящих. Оживление, одна из важных функций мифа, становится главной темой романа М. Шишкина «Венерин волос».

В романе В Шарова «Возвращение в Египет» показана взаимосвязь произведений Н.В. Гоголя и российской истории. Утверждается первичная роль текста: жизнь главного героя сохраняется в написанных им письмах,

гипотетическая судьба России зависит от недописанного произведения. В авторском неомифе «воскрешение» становится объединяющим мотивом для истории России и творчества Гоголя.

Русская литература в широком смысле – смысловое пространство со своей особой атмосферой, законами, героями – единый метатекст, который создавался на протяжении почти двух веков. Тексты русской классической литературы – слова, с помощью которых изъясняется культура. Превращаясь в знак, тексты становятся новыми смысловыми единицами языка культуры. Как и слово, свёрнутый до знака текст русской классической литературы способен созидать, сохранять, воскрешать. Приёмы демифологзации позволяют перевести слово русской классической литературы в контекст современности, дают возможность диалога с читателем.

Заключение

Процессы функционирования, порождения и специфики выражения литературно-мифологических представлений в художественной картине мира современной русской прозы разнообразны и сводятся к двум основным процессам: ре- и демифологизации классических текстов, которые, по нашим наблюдениям, развиваются параллельно и взаимообуславливают друг друга. Это мифы о литературе, имена героев и классические тексты, которые под воздействием истории и литературного процесса стали знаками и символами, воспринимаемыми как единый текст. Неомифологизм представлений современных авторов имеет литературные источники. Чёткая структурная организация литературы позволяет ей не только осваивать мифологическую традицию, переосмысливая её, но и видоизменять мифы по законам поэтики. В результате создаётся «литературный миф», в котором сосуществуют содержательные и структурные особенности мифа и литературы.

Проделанная работа позволяет сделать вывод о том, что русская классическая литература стала материалом для мифологизации, «первомифом». При мифологизации русской классической литературы художественные тексты (нарративного типа) выступают в функции мифов, а роль мифологем берут на себя цитаты, перефразировки. Поэтические мифологемы – это свёрнутые до имени (чаще имени собственного) «осколки» мифологического текста, «метафорически» сопоставляющие явления из мифов и истории, «метонимически» замещающие целостные ситуации и сюжеты.

Литературный миф может существовать только в пределах мифологического мышления читателя. *Герой-читатель* воспринимает литературу и реальную жизнь через призму мифологического сознания, он принимает на веру шаблоны и пытается найти им применение в своей жизни. *Герой-автор* свободен от мифов,

не поддаётся влиянию готовых смыслов. Он воспринимает литературу как часть жизни, а не как миф, объясняющий жизнь. В пределах одного художественного текста возможен переход героя первого типа во второй. Это происходит в том случае, когда литературный сюжет побеждается сюжетом из жизни.

В работе были выделены некоторые литературные мифы и названы определённые механизмы мифопорождения. Главной особенностью данной диссертации является анализ схем мифомышления, которые характерны для постмодернистских текстов: это схемы семиотизации русской классической литературы, схемы номинации героя и приёмы мифологизации.

В нашем исследовании мы выявили несколько механизмов мифологизации классического текста и определили их. *Демифологизация* (её разновидностями являются *фамильяризация*, *абсурд*, *пародирование*, *реализация метафоры*) приводит к созданию альтернативных образов, метафорически раскрывающих непринятие того или иного содержания мифа.

Приведение к абсурду уничтожает смысл мифа, но это способствует рождению нового смысла. Образы «заповедника» («Заповедник»), «города под куполом» («Фотография Пушкина») – результат воздействия философии абсурда на русскую классическую литературу.

Механизм *реализации метафоры* участвует в создании ситуации «разгрома музея» («Пушкинский дом»); реализация метафоры зримого оживления является двигателем сюжета в «Фотографии Пушкина».

Пародирование текстов русской классической литературы – одна из форм диалога с ней. Это свидетельствует о востребованности её форм и универсальности знаков. Для романа «Дар» характерно *отражение* образов русской классической литературы, но это искажённое, пародийное отражение, которое ставит под сомнение авторитет русской классики.

Фамильяризация, панибратское отношение способствует снижению образа и разрушению официального мифа. Этот приём использует А. Терц в «Прогулках с Пушкиным», чтобы обновить читательское восприятие творчества поэта.

Мы перечислили механизмы разрушения мифа. Но развенчанный миф созидается вновь, в обновлённом состоянии. Мифологизируется содержание, на которое изменён взгляд. Это достигается с помощью приёмов ремифологизации (*семиотизация образов, редукция сюжета до имени, создание авторского мифа, обратимость оппозиции жизнь / текст*).

Объектом *вторичной семиотизации* становятся тексты русской классической литературы. В процессе мифологизации литературы становится важен текст сам по себе, как знак. В результате этого процесса в современной прозе создаются образы, связанные с семантикой «хранилища» (*дом, музей, витрина, заповедник, купол*) и завершённого образа (*фотография, маска, памятник*), которые свидетельствуют о наличии завершённого и цельного мифа о русской классической литературе и выражают негативное отношение к форме его закрытого существования. Реакцией на такое мифотворчество является демифологизация.

Процессы мифологизации развиваются, когда тексты русской классической литературы обретают *знаковую природу*, читаются не как самодостаточный текст, а как знак, указывающий на новое значение. Переход живого слова в знак происходит, когда текст подменяется комментарием к тексту, размышлениями о нём. В нашем исследовании мы перечислили основные темы и идеи русской классической литературы, которые становятся *знаками* в романе «Пушкинский дом»: 1) идеи, пафос русской классической литературы (интеллигенция, аристократия, избранничество, Незнакомка, «тайная свобода»); 2) герои русской классической литературы (Евгений, Анна Каренина); 3) авторы русской классической литературы (биография Пушкина, творческая биография Тютчева); 4) сюжеты русской классической литературы (дуэль, бунт); 5) русская классическая литература как совокупность текстов, некое идеальное пространство.

В романе В. Маканина «Андеграунд, или Герой нашего времени» сюжетные ситуации русской классической литературы *редуцируются до имени*, в котором

заложены смысл, идея широко известного сюжета.

В текстах-мифах о русской классической литературе *оппозиция «жизнь / текст»* обратима, границы текста условны и легко нарушаются. Автор в «Пушкинском доме» пытается выйти за пределы литературного текста, проникнуть в созданный им мир. Герой В. Маканина стремится избавиться от диктата Русской литературы по схеме выпадения из текста в жизнь. М. Шишкин в романе «Венерин волос» создаёт такую схему действительности, в которой текст первичен: Словом создаётся мир и Словом воскрешается.

В прозе XX – XXI вв. создаются *авторские мифы* о русской классической литературе. Примерами такого мифотворчества являются романы «Пушкинский дом» А. Битова, «Дар» В. Набокова. В некоторых случаях русская классическая литература становится частью основного авторского мифа («Венерин волос» М. Шишкина, «Укус ангела» П. Крусанова, «Возвращение в Египет» В. Шарова).

Создание *мифологического метатекста* возможно за счет помещения художественного произведения в один ряд с текстами заведомо мифологическими. Роман В. Шарова «Возвращение в Египет» демонстрирует прием «коллективной мифологизации» текстов и судьбы Н.В. Гоголя в контексте с Ветхим Заветом, «Божественной комедией».

На жанровом уровне результаты процесса мифологизации проявляются в обращении автора к возможностям *романа-мифа*. Наличие определённых структурных особенностей даёт право назвать произведение «Пушкинский дом» романом-мифом. Цикличность времени, обращённость к пратекстам, варьирование, *оппозиция культурный герой / трикстер* свойственны мифологическому типу сознания. Кроме того, и мифологическое переосмысление текстов русской классической литературы позволяет сделать вывод о мифологичности этого романа.

Художественные произведения, отобранные для нашего исследования, объединяет тема взаимопроникновения текста и жизни, бытия Слова в жизни. Литература формирует жизнь, корректирует и задаёт модели поведения героев.

Подражание жизни тексту проявляется не в банальном повторении сюжетов, а в перенимании их принципов и готовых формул. Герои, рефлексируя, осознают для себя подвижность полюсов «литература» и «действительность», они живут как бы внутри литературного мифа. А. Битов находит емкую словесную формулу для выражения этого состояния: «реальность литературного существования».

Возрождение субстанциально-мифологических представлений о взаимобратимости рождения / смерти, начал / концовок, о символике имени, «магии» стиля, изображении предмета как «живой вещи» – характерная черта художественного мышления XX – начала XXI вв. Перспективным в современной науке о литературе, на наш взгляд, остаётся вопрос о мифологической системе русской классики, где действующими лицами являются герои, авторы, сюжеты, а также жанры, художественные модели и приемы их ремифологизации.

Список литературы

1. Апресян, Ю.Д. Роман «Дар» в космосе В. Набокова [Электронный ресурс] / Ю.Д. Апресян. – Режим доступа: <http://feb-web.ru/feb/izvest/1995/03/953-003.htm>
2. Армстронг, К. Краткая история мифа / К. Армстронг. – М.: Открытый мир, 2005. – 160 с.
3. Афанасьев, А.Н. Поэтические воззрения славян на природу: Опыт сравнительного изучения славянских преданий и верований в связи с мифическими сказаниями других родственных народов: в 3 т. / А.Н. Афанасьев. – М.: Современный писатель, 1995. – 1408 с.
4. Балашова, И.А. Романтическая мифология А.С. Пушкина: дис. ... д-ра филол. наук: 10.01.01 / Балашова Ирина Александровна. – Ростов, 2000. – 429 с.
5. Баринаева, Е.Е. Метатекст в постмодернистском литературном нарративе: А. Битов, С. Довлатов, Е. Попов, Н. Байтов: дис. ... кан. филол. наук: 10.01.08 / Баринаева Екатерина Евгеньевна. – Тверь, 2008. – 244 с.
6. Барт, Р. Camera lucida. [Электронный ресурс] / Р. Барт. – Режим доступа: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/camera/
7. Барт, Р. Введение в структурный анализ повествовательных текстов / Р. Барт // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX – XX вв.: Трактаты, статьи, эссе. – М.: МГУ, 1987. – С. 387 – 422.
8. Барт, Р. Избранные работы: Семиотика: Поэтика / Р. Барт. – М.: Прогресс, 1989. – 616 с.
9. Барт, Р. Нулевая степень письма [Электронный ресурс] / Р. Барт. – Режим доступа: <http://libfl.ru/mimesis/print/pismo.html>
10. Барт, Р. Мифологии [Электронный ресурс] / Р. Барт. – Режим доступа: <http://lib.ru/CULTURE/BART/barthes.txt>

11. Баскаков, В.Н. Пушкинский Дом / В.Н. Баскаков. – Л. : Наука, 1988. – 318 с.
12. Бахтин, М.М., Вопросы литературы и эстетики / М.М. Бахтин. – М.: Художественная литература, 1975. – 504 с.
13. Белоногова, В.Ю. Выбранные места из мифов о Пушкине / В.Ю. Белоногова. – Н. Новгород Деком, 2003. – 120 с.
14. Битов, А.Г. Империя в четырёх измерениях / А.Г. Битов. – М.: Фортуна Лимитед, 2002. – 748 с.
15. Битов, А.Г. Пятое измерение: На границе времени и пространства / А.Г. Битов. – М.: Астрель, 2014.
16. Битов, А.Г. Обоснованная ревность / А.Г. Битов. – М.: Панорама, 2000. – 496 с.
17. Богданова, О.В. Роман А. Битова «Пушкинский дом»: (Версия и вариант постмодерна): методическое пособие для студентов-филологов и слушателей подготовительного отделения / О.В. Богданова. – СПб.: Филол. фак-т СПбГУ, 2002. – 94 с.
18. Бодрийяр, Ж. Симулякры и симуляции / Ж. Бодрийяр // Философия эпохи постмодерна. – Минск: Красико-принт, 1996. – С. 48 – 73.
19. Бочаров, С.Г. Сюжеты русской литературы / С.Г. Бочаров. – М.: Языки русской культуры, 1999. – 628 с.
20. Бочаров, С.Г. Характеры и обстоятельства / С.Г. Бочаров // Теория литературы: Основные проблемы в теоретическом освещении. Образ, метод, характер. – М.: Изд-во Академии наук СССР, 1962. – С. 312 – 451.
21. Бугаева, Л.Д. Литература и rite de passage / Л.Д. Бугаева. – СПб.: Петрополис, 2010. – 393 с.
22. Букс, Н. Эшафот в хрустальном дворце. О русских романах Владимира Набокова / Н. Букс. – М.: Новое литературное обозрение, 1998. – 200 с.

23. Булгаков, С.Н. Философия имени. [Электронный ресурс] / С.Н. Булгаков. – Режим доступа: http://krotov.info/library/02_b/ul/gakov_s_030.htm
24. Бычков, В. Эстетика. Краткий курс / В.В. Бычков. – М.: Проект, 2003. – 384 с.
25. Бютор, М. Роман как исследование / М. Бютор. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 2000. – 208 с.
26. Вайнштейн, О.Б. Постмодернизм: история или язык? / О.Б. Ванштейн // Вопросы философии. – 1993. – № 3. – С. 73 – 80.
27. Веселовский, А.Н. Историческая поэтика / А.Н. Веселовский. – М.: Высшая школа, 1989. – 648 с.
28. Вербицкая, М.В. К обоснованию теории «вторичных текстов» / М.В. Вербицкая // Филологические науки. – 1989. – № 1. – С. 30 – 36.
29. Виролайнен, М. Речь и молчание: сюжеты и мифы русской словесности / М.Н. Виролайнен. – СПб.: Амфора, 2003. – 503 с.
30. Воеводина, Л.Н. Мифология и культура / Л.Н. Воеводина. – М.: Институт общегуманитарных исследований, 2001. – 356 с.
31. Воробьева, Е.П. Литературная рефлексия в русской постмодернистской прозе: А. Битов, Саша Соколов, В. Пелевин: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Елена Петровна Воробьева. – Барнаул, 2004. – 157 с.
32. Гадамер, Г.-Г. Истина и метод [Электронный ресурс] / Г.-Г. Гадамер. – Режим доступа: http://yanko.lib.ru/books/philosoph/gadamer-istina_i_metod=a.htm
33. Горчев, Д. Город Пушкин [Электронный ресурс] / Д. Горчев. – Режим доступа: <http://gorchev.lib.ru/txt/by1/pushkin.shtml>
34. Гримова, О.А. Диалог дискурсов: fiction и non-fiction в романе М. Шишкина «Всех ожидает одна ночь» / О.А. Гримова // Литература в диалоге культур-8: материалы Международной научной конференции. – Ростов н/Д: Логос, 2010. – С. 46 – 48.

35. Давыдов, С. «Гносеологическая гнусность» В. Набокова: метафизика и поэтика в романе «Приглашение на казнь» / С. Давыдов // Pro et contra. – 1997. – Т. 1. – С. 284 – 307.
36. Доброзракова, Г.А. Пушкинский миф в творчестве Сергея Довлатова: дис. ... кан. филол. наук: 10.01.01 / Доброзракова Галина Александровна. – Самара, 2007. – 187 с
37. Довлатов, С. Заповедник [Электронный ресурс] / С. Довлатов. – Режим доступа: <https://libking.ru/books/prose-/prose-contemporary/465734-sergey-dovlatov-zapovednik.html>.
38. Долинин, А.А. Истинная жизнь писателя Сирина: Первые романы / А.А. Долинин // Набоков В.В. (Сирин). Русский период. Собр. соч.: в 5 т. – СПб., 2000. – Т. 3. – С. 9 – 41.
39. Жолковский, А.К. Блуждающие сны и другие работы / А.К. Жолковский. – М.: Наука. Восточная литература, 1994. – 428 с.
40. Журавлева, А.И. Лермонтов в русской литературе: проблемы поэтики / А.И. Журавлёва. – М.: Прогресс-традиция, 2002. – 288 с.
41. Зайнуллина, И.Н. Миф в русской прозе конца XX – начала XXI веков: дис. ... кан. филол. наук: 10.01.01 / Зайнуллина Ильмира Нажатовна. – Казань, 2004. – 177 с.
42. Иваницкий, А.И. Гоголь: Морфология земли и власти / А.И. Гоголь. – М.: Изд-во РГГУ, 2000. – 188 с.
43. Иванов, Вяч. Вс. Избранные труды по семиотике и истории культуры / Вяч. Вс. Иванов. – Том 1. – М.: Языки русской культуры, 1999. – 190 с.
44. Иванов, Н.В. Проблемные аспекты языкового символизма (опыт теоретического рассмотрения) / Н.В. Иванов. – Минск. : Прописи, 2002. – 176 с.
45. Ильин, И.П. Постмодернизм от истоков до конца столетия: эволюция научного мифа / И.П. Ильин. – М.: Интрада, 1998. – 250 с.

46. Карабчиевский, Ю. Точка боли. [Электронный ресурс] / Ю. Карабчиевский. – Режим доступа: http://magazines.russ.ru/novyi_mi/arhiv/karab/esse/tochka8.html
47. Карпова, В.В. Автор в современной русской постмодернистской литературе (на материале романа А. Битова «Пушкинский дом») : автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Карпова Василина Валерьевна. – Тамбов, 2003. – 26 с.
48. Катаев, В.Б. Игра в осколки: Судьбы русской классики в эпоху постмодернизма / В.Б. Катаев. – М.: Изд-во МГУ, 2002. – 252 с.
49. Кашина, Н.К. Онтология мифа в текстах В. Розанова как генезис «другой» литературы: дис. ... д-ра филол. наук: 10.01.01 / Кашина Наталия Константиновна. – Иваново, 2012. – 371 с.
50. Кессиди, Ф.Х. От мифа к Логосу / Ф.Х. Кессиди. – М.: Мысль, 1972. – 312 с.
51. Климакова, Е.В. Мифопоэтические аспекты творчества В.С. Высоцкого: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Климакова Екатерина Валерьевна. – Новосибирск, 2010. – 180 с.
52. Ковтунова, И.И. Поэтический синтаксис / И.И. Ковтунова. – М.: Наука, 1986. – 205 с.
53. Козловски, П. Миф о модерне: Поэтическая философия Эрнста Юнгера / П. Козловски. – М.: Республика, 2002. – 240 с.
54. Козолупенко, Д.П. Анализ мифопоэтического мировосприятия: дис ... д-ра. фил. наук / Козолупенко Дарья Павловна. – М., 2009. – 416 с.
55. Косарев, А.Ф. Философия мифа: Мифология и ее эвристическая значимость: учебное пособие для вузов / А.Ф. Косарев. – М.: ПЕР СЭ; СПб.: Университетская книга, 2000. – 304 с.
56. Косиков, Г.К. «Структура» и / или «текст» (стратегии современной семиотики) / Г.К. Косиков // Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму. – М.: Прогресс, 2000. – С. 3 – 48.

57. Кребель, И. Мифопоэтика Серебряного века. Опыт топологической рефлексии / И. Кребель. – СПб.: Алетейя, 2010. – 592 с.
58. Кржижановский, С. Поэтика заглавий / С. Кржижановский. – М.: Никитинские субботники, 1931. – 36 с.
59. Крусанов, П. Укус ангела: Роман / П. Крусанов. – СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2013. – 288 с.
60. Кузнецов, Н. Андрей Битов: серебряная ложка в птичьем гнезде / Н. Кузнецов // Знамя. – 1998. – № 2. – С. 206.
61. Курганов, Е. Лолита и Ада / Е. Курганов. – СПб.: Изд-во журнала «Звезда», 2001. – 176 с.
62. Курганов, Е. Анекдот. Символ. Миф. Этюды по теории литературы / Е. Курганов. – СПб.: Изд-во журнала «Звезда», 2002. – 128 с.
63. Курганов, Е. Анекдот как жанр / Е. Курганов. – СПб.: Академический проспект, 1997. – 123 с.
64. Курганов, Е. Сергей Довлатов и линия анекдота в русской прозе / Е. Курганов. – СПб.: Звезда, 1999. – С. 208 – 223.
65. Курицын, В. Великие мифы и скромные деконструкции [Электронный ресурс] / В. Курицын. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru:81/october/1996/8/kurit.html>
66. Курицын, В. Набоков без Лолиты. Путеводитель с картами, картинками и заданиями / В. Курицын. – М.: Новое издательство, 2013. – 452 с.
67. Курицын, В. Постмодернизм: новая первобытная культура. / В. Курицын // Новый мир. – 1992. – № 2. – С. 225 – 232.
68. Курицын, В. Событие Бахтина [Электронный ресурс]/ В.В. Курицын – Режим доступа: <https://magazines.gorky.media/october/1996/2/sobytie-bahtina.html>
69. Кэмпбелл, Дж. Тысячеликий герой / Дж. Кэмпбелл. – СПб.: Питер, 2019. – 480 с.
70. Ладохина, О.Ф. Филологический роман: фантом или реальность русской литературы XX века? / О.Ф. Ладохина. – М.: Водолей, 2010. – 165 с.

71. Леви-Строс, К. Мифологии: в 4 т. / К. Леви-Стросс. – М.; СПб.: Университетская книга, 1999. – Т. 1: Сырое и приготовленное. – 406 с.
72. Левин, Ю.И. Избранные труды. Поэтика. Семиотика / Ю.И. Левин. – М.: Языки русской культуры, 1998. – 824 с.
73. Легенды и мифы о Пушкине: сборник статей / под ред. к.ф.н. М.Н. Виролайнен. – СПб.: Академический проект, 1995. – 352 с.
74. Лейдерман, Н.Л. Современная русская литература: 1950 – 1990-е годы. в 2-х т. / Н.Л. Лейдерман, М.Н. Липовецкий. – М.: Академия, 2001. – Т. 1: Литература «оттепели» (1953 – 1968). – 413 с.
75. Лексикон нонклассики. Художественно-эстетическая культура XX в. / под ред. В.В. Бычкова. – М.: РОС-СПЭН, 2003. – 607 с.
76. Липовецкий, М.Н. Апофеоз частиц, или Диалоги с хаосом / М.Н. Липовецкий. – Знамя. – 1993. – № 8. – С. 198 – 210.
77. Липовецкий, М.Н. Диалогизм в постмодернистской поэтике / М.Н. Липовецкий // М.М. Бахтин и перспективы гуманитарных наук. – Витебск, 1994. – С. 129 – 138.
78. Липовецкий, М.Н. Разгром музея: поэтика романа А. Битова «Пушкинский дом» / М.Н. Липовецкий // Новое литературное обозрение. – 1995. – № 11. – С. 230 – 244.
79. Липовецкий, М.Н. Русский постмодернизм. (Очерки исторической поэтики): монография / М.Н. Липовецкий. – Екатеринбург: Изд-во Урал. гос. ун-та, 1997. – 317 с.
80. Литературный текст: Проблемы и методы исследования / «Свое» и «чужое» слово в художественном тексте: сборник научных трудов. – Тверь: Твер. гос.ун-т, 1999. – Вып. 5. – 220 с.
81. Литературный текст: Проблемы и методы исследования / Аспекты теоретической поэтики: К 60-летию Натана Давидовича Тamarченко: сборник научных трудов. – М.; Тверь, 2000. – Вып. 6. – 246 с.

82. Литературный энциклопедический словарь / под общей ред. В.М. Кожевникова и П.А. Николаева. – М.: Советская энциклопедия, 1987.– 752 с.
83. Литературная энциклопедия терминов и понятий / гл. ред. и сост. А.Н. Николюкин. – М.: Интелвак, 2001. – 1600 с.
84. Литературоведение на пороге XXI века: материалы Международной научной конференции. – М.: Рандеву-АМ, 1998. – 501 с.
85. Лосев, А.Ф. Диалектика мифа / А.Ф. Лосев. – СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2014. – 320 с.
86. Лосев, А.Ф. Знак. Символ. Миф / А.Ф. Лосев. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 1982. – 480 с.
87. Лосев, А.Ф. Символ и художественное творчество / А.Ф. Лосев // Известия АН СССР. Отделение литературы и языка. – 1971. – Т. 30, вып. 1. – С. 3 – 13.
88. Лосев, А.Ф. Философия. Мифология. Культура / А.Ф. Лосев. – М.: Политиздат, 1991. – 525 с.
89. Лотман, Ю.М. Внутри мыслящих миров. Человек текст – семиосфера – история / Ю.М. Лотман. – М.: Языки русской культуры, 1996. – 464 с.
90. Лотман, Ю.М. Семиосфера / Ю.М. Лотман. – СПб.: Искусство-СПБ, 2001. – 704 с.
91. Лотман, Ю.М. Литература и мифология / Ю.М. Лотман, З.Г. Минц // Уч. зап. Тарту с. ун-та. Вып. 546. Труды по знаковым системам. Семиотика культуры. – 1981.– С. 35 – 55.
92. Лотман, Ю.М. Текст в тексте / Ю.М. Лотман // Ученые записки Тартуского гос. ун-та. – 1981. – Вып. 567. – 95 с.
93. Люксембург, А.М. Игровая поэтика: введение в теорию и историю / А.М. Люксембург // Игровая поэтика: сборник научных трудов ростовской школы игровой поэтики. – Ростов н/Д: Изд-во РГУ, 2006. – Вып. 1. – С. 5 – 28.
94. Маканин, В. Андеграунд, или Герой нашего времени / В. Маканин. – М.: Эксмо, 2010. – 736 с.

95. Максимов, Д.Е. О мифопоэтическом начале в лирике Блока. Предварительные замечания / Д.Е. Максимов // Русские поэты начала века. – Л., 1986. – С. 199 – 239.

96. Марков, В.А. Литература и миф: проблема архетипов (к постановке вопроса) / В.А. Марков // Тыняновский сборник. – Рига: Зинатне, 1990. – 344 с.

97. Маркович, В.М. Мифы и биографии: Из истории критики и литературоведения в России: сборник статей / В.М. Маркович. – СПб.: Филологический ф-т СПбГУ, 2007. – 320 с.

98. Марчук, М.И. Художественный текст как универсум культуры: «Пушкинский дом» А. Битова, «Волхв» Дж. Фаулза: дис. ... канд. культ. наук: 24.00.01 / Мария Ивановна Марчук. – Ярославль, 2003. – 200 с.

99. Медведева, Н.Г. Миф как форма художественной условности: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.08 / Наталья Геннадьевна Медведева. – М., 1984. – 173 с.

100. Мелетинский, Е.М. Заметки о творчестве Достоевского / Е.М. Мелетинский. – М.: РГГУ, 2001. – 190 с.

101. Мелетинский, Е.М. Поэтика мифа / Е.М. Мелетинский. – М. Наука, 2000. – 407 с.

102. Мелетинский, Е.М. От мифа к литературе / Е.М. Мелетинский. – М.: РГГУ, 2019. – 170 с.

103. Мережинская, А.Ю. Художественная парадигма переходной культурной эпохи. Русская проза 80 – 90-х годов XX века: монография / А.Ю. Мережинская. – Киев: Киевский университет, 2001. – 433 с.

104. Меркулова, А.С. Миф о городе в современной русской прозе: романы Д. Липскерова «Сорок лет Чанчжэ» и Ю. Буйды «Город Палачей»: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Меркулова Алина Сергеевна. – М., 2006. – 203 с.

105. Минц, З.Г. О некоторых неомифологических текстах в творчестве русских символистов [Электронный ресурс] / З.Г. Минц. – Режим доступа: <https://ruthenia.ru/mints/papers/neomifologich.html>

106. Мирошниченко, О.С. Поэтика современной метапрозы: На материале романов Андрея Битова: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.08 / Мирошниченко Оксана Сергеевна. – Ростов н/Д, 2001. – 205 с.

107. Мифологический словарь / гл. ред. Е.М. Мелетинский. – М.: Советская энциклопедия, 1990. – 709 с.

108. Набоков, В.В. (В.Сирин) Собрание сочинений / В.В. Набоков. – СПб.: ДИЛЯ, 2007. – 1152 с.

109. Набоков, В.В. Лекции по русской литературе / В.В. Набоков. – М.: Независимая газета, 1996. – 440 с.

110. Набоков, В.В.: pro et contra. Личность и творчество Владимира Набокова в оценке русских и зарубежных исследователей и мыслителей: Антология: в 2 т. – СПб.: РХГИ, 1999. – Т. 1. – 976 с.

111. Набоков, В.В.: pro et contra. Материалы и исследования о жизни и творчестве В.В. Набокова: Антология: в 2 т. – СПб.: РХГИ, 2001. – Т. 2. – 1064 с.

112. Непомнящий, В.С. Пушкин. Избранные работы 1960-х – 1980-х гг. Русская картина мира / В.С. Непомнящий. – М.: Жизнь и мысль, 2001. – 496 с.

113. Никитина, О.Э. Биографический миф как литературоведческая проблема: На материале русского рока: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.08 / Никитина Ольга Эдуардовна. – Тверь, 2006. – 309 с.

114. Ницше, Ф. Рождение трагедии из духа музыки / Ф. Ницше. – М.: Мысль, 1990. – 164 с.

115. Осипов, Г.В. Социология и социальное мифотворчество / Г.В. Осипов. – М.: Норма, 2002. – 543 с.

116. Панова, Л.Г. «Мир», «пространство», «время» в поэзии Осипа Мандельштама / Л.Г. Панова. – М.: Языки славянской культуры, 2003. – 808 с.

117. Пигулевский, В.О. Ирония и вымысел: от романтизма к постмодернизму / В.О. Пигулевский. – Ростов н/Д: Фолиант, 2002. – 418 с.

118. Плотников, Н.С. Пределы и перспективы современных теорий мифа / Н.С. Плотников, К. Ямме // Вопросы философии. – 1993. – № 5. – С. 184 – 188.

119. Плотникова, А.Г. Традиции русской классической литературы в творчестве С.Д. Довлатова: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Плотникова Анастасия Геннадьевна. – М., 2008. – 237 с.
120. Повх, Ю.А. Петербургский миф в русской прозе 1990 – 2000-х годов: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Повх Юлия Александровна. – Астрахань, 2011. – 211 с.
121. Погребная, Я.В. Миф об Индрике как концептуальная основа романа / Я.В. Погребная // Концептуальные проблемы литературы: Художественная когнитивность. – Ростов н/Д.: ИПО ПИ ЮФУ. – 2008. – С. 232 – 240.
122. Погребная, Я.В. Неомифологизм В.В. Набокова: способы литературоведческой идентификации особенностей художественного воплощения: дис. ... д-ра филол. наук: 10.01.01 / Погребная Яна Всеволодовна. – Ставрополь, 2006. – 644 с.
123. Погребная, Я. Аспекты неомифологизма В.В. Набокова. Автор, герой, образ / Я.В. Погребная. – Lambert, 2011. – 520 с.
124. Полонский, В.В. Мифопоэтические аспекты жанровой эволюции в русской литературе конца XIX – начала XX в.: дис. ... д-ра филол. наук: 10.01.01 / Полонский Вадим Владимирович. – М., 2008. – 383 с.
125. Полушкин, А.С. Жанр романа-антимифа в шведской литературе 1940 – 1960-х гг. (на материале произведений П. Лагерквиста и Э. Юнсона): дис. ... канд. филол. наук: 10.01.03 / Александр Сергеевич Полушкин. – Екатеринбург, 2009. – 255 с.
126. Постмодернизм: Энциклопедия / сост. А.А. Грицанов, М.А. Можейко. – Минск: Интерпрессервис; Книжный дом, 2001. – 1040 с.
127. Потебня, А.А. Слово и миф / А.А. Потебня. – М.: Правда, 1989. – 624 с.
128. Поэтика русской литературы: сборник статей к 80-летию профессора Ю.В. Манна / под ред. Н.Д. Тamarченко. – М.: РГГУ, 2009. – 512 с.
129. Поэтика: словарь актуал. терминов и понятий / под. ред. Н.Д. Тamarченко. – М.: Intrada, 2008. – 358 с.

130. Поэтика и эстетика слова: сборник научных статей памяти В.П. Григорьева / ред. З.Ю. Петрова. – М.: ЛЕНАНД, 2010. – 464 с.

131. Предположение жить. 1836: антология / сост. А. Битов. – М.: Независимая Газета, 1999. – 920 с.

132. Приходько, И.С. Александр Блок и русский символизм: мифопоэтический аспект. Спецкурс / И.С. Приходько. – Владимир: Изд-во ВГПУ, 1999. – 79 с.

133. Пропп, В.Я. Морфология волшебной сказки / В.Я. Пропп. – М.: Лабиринт, 2001. – 192 с.

134. Пятигорский, А.М. Мифологические размышления. Лекции по феноменологии мифа / А.М. Пятигорский. – М.: Языки русской культуры, 1996. – 280 с.

135. Радин, П. Трикстер. Исследование мифов североамериканских индейцев с комментариями К.Г. Юнга и К.К. Кереньи / П. Радин; пер. с англ. В.В. Кирющенко – СПб.: Евразия, 1999. – 286 с.

136. Руднев, В.П. Словарь культуры XX века / В.П. Руднев. – М.: Аграф, 1997. – 384 с.

137. Русская диаспора: эмиграция и мифы: сборник статей / сост. А. Данилевский, С. Доценко. – Таллинн: Изд-во Таллин. ун-та, 2012. – 260 с.

138. Русское литературоведение XX века: имена, школы, концепции: материалы Международной научной конференции (Москва 26 – 27 ноября 2010 г.) – М.; СПб.: Нестор – История, 2012. – 320 с.

139. Рыбальченко, Т.Л. Философия культуры в романе А .Битова «Пушкинский дом» / Т.Л. Рыбальченко // Проблемы литературных жанров: материалы IX Международной научной конференции – Томск: Изд-во Томск. гос. ун-та, 1999. – Ч. 2. – С. 218 – 224.

140. Рягузова, Л.Н. Субстанциально-мифологические представления в художественном мышлении В.В. Набокова / Л.Н. Рягузова. – Краснодар: Кубанский гос. ун-т, 2006. – 91 с.

141. Салиева, Л.К. Риторика романа Владимира Набокова «Дар»: Фигура мысли / Л.К. Салиева. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 2012. – 136 с.
142. Сегал, Д.М. Литература как охранная грамота / Д.М. Сегал. – М.: Водолей Publisher, 2006. – 976 с.
143. Сендерович, С. Тропинка подвига / С. Сендерович, Е. Шварц // Набоковский вестник, 1999. – Вып. 4. – С. 140 – 153.
144. Скоропанова, И.Г. Русская постмодернистская литература: учеб. пособие / И.Г. Скоропанова. – М.: Флинта: Наука, 2001. – 608 с.
145. Смирнов, И.П. Олитературенное время. (Гипо)теория литературных жанров / И.П. Смирнов. – СПб.: РХГА, 2008. – 264 с.
146. Смирнов, И.П. Мегаистория. К исторической типологии культуры / И.П. Смирнов. – М. Аграф, 2000. – 544 с.
147. Смирнова, Т.А. Типология и функция цитаты в художественном тексте: на материале А. Битова «Пушкинский дом», В. Маканина «Андеграунд, или Герой нашего времени»: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.08 / Смирнова Татьяна Александровна. – М., 2005. – 180 с.
148. Современная русская литература (1990-е гг. – начало XXI В.): учебное пособие для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений / С.И. Тимина, В.Е. Васильев, О.Ю. Воронина. – СПб.: Филологический факультет СПбГУ; М.: Академия, 2005. – 352 с.
149. Солдаткина, Я.В. Мифопоэтика русского романа 20 – 30-х годов: «Чевенгур» А.П. Платонова и «Тихий Дон» М.А. Шолохова: дис. ... канд. фил. наук: 10.01.01 / Солдаткина Янина Викторовна. – М., 2002. – 247 с.
150. Старк, В.П. Владимир Набоков – комментатор «Слова о полку Игореве» / В.П. Старк // Набоков В.В. Слово о полку Игореве. Перевод и комментарий. – СПб.: Академический проект, 2004. – С. 7 – 27.
151. Стеблин-Каменский, М.И. Миф / М.И. Стеблин-Каменский. – М.: Наука, 1976. – 104 с.

152. Тайлор, Э.Б. Первобытная культура / Э.Б. Тайлор. – М.: Политиздат, 1989. – 573 с.
153. Тамарченко, Н.Д. Мифопоэтическое время / Н.Д. Тамарченко // Поэтика. Словарь актуальных терминов и понятий. – М.: INTRADA, 2008. – С. 124 – 126.
154. Телегин, С.М. Философия мифа: Введение в метод мифореставрации / С.М. Телегин. – М.: Мысль, 1994. – 573 с.
155. Теоретическая культурология / А.В. Ахутин, В.П. Визгин, А.А. Воронин. – М.: Академический Проект; Екатеринбург: Деловая книга; РИК, 2005. – 624 с.
156. Терц, А. Прогулки с Пушкиным / А. Терц. – Париж : Синтаксис, 1989. – 207 с.
157. Толмашов, И.А. А.С. Пушкин в творческом сознании А.Г. Битова: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Толмашов Игорь Александрович. – Горно-Алтайск, 2009. – 190 с.
158. Топоров, В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического / В.Н. Топоров. – М.: Прогресс-Культура, 1995. – 624 с.
159. Топоров, В.Н. Петербургский текст русской литературы: Избранные труды / В.Н. Топоров. – СПб.: Искусство, 2003. – 616 с.
160. Топорков, А.Л. Теория мифа в русской филологической науке XIX века / А.Л. Топорков. – М.: Индрик, 1997. – 456 с.
161. Тугушева, Э.Ф. Метапоэтика А.Г. Битова: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Тугушева Эльмира Феясовна. – Б. м., 2011. – 224 с.
162. Тынянов, Ю. Поэтика. История литературы. Кино / Ю. Тынянов. – М.: Наука, 1977. – С. 284 – 303.
163. Тюленева, Е.М. «Пустой знак» в постмодернизме: теория и русская литературная практика: дис. д-ра. филол. наук: 10.01.01 / Тюленева Елена Михайловна. – Иваново, 2006. – 322 с.
164. Утгоф, Г. К проблеме интерпретации романа В. Набокова «Подвиг» / Г. Утгоф // Русская филология. – 1999. – Вып. 10. – С. 122 – 128.

165. Утгоф, Г. Мотив «пути» в романе Владимира Набокова «Подвиг» / Г. Утгоф // Русская литература первой трети XX века в контексте мировой культуры: материалы I Международной летней филологической школы. – Екатеринбург: ГЦФ Высшей школы. – 1998. – С. 219 – 224.
166. Фатеева, Н.А. «Дар» Набокова / Н.А. Фатеева // Русистика сегодня.– 1996. – № 2. – С. 66 – 68.
167. Фатеева, Н.А., Типология интертекстуальных элементов и связей в художественной речи / Н.А. Фатеева // Известия РАН. Серия литературы и языка. – 1998. – Т. 57, № 5. – С. 25 – 38.
168. Фаустов, А.А. Мифопоэтика / А.А. Фаустов // Поэтика. Словарь актуальных терминов и понятий / гл. науч. ред. Н.Д. Тамарченко. – М.: INTRADA, 2008. – С. 124.
169. Фрейденберг, О.М. Миф и литература древности / О.М. Фрейденберг. – М. : Восточная литература, 1998. – 800 с.
170. Фрейденберг, О.М. Поэтика сюжета и жанра / О.М. Фрейденберг. – М.: Лабиринт, 1997. – 448 с.
171. Фрэзер, Дж. Золотая ветвь / Дж. Фрэзер. – М.: Политиздат, 1998. – 784 с.
172. Ханзен-Лёве, О.А. Интермедиальность в русской культуре: От символизма к авангарду / О.А. Ханзен-Лёве. – М.: РГГУ, 2016. – 450 с.
173. Ханзен-Лёве, О.А. Русский символизм. Система поэтических мотивов. Мифопоэтический символизм начала века. Космический символизм / А. Ханзен-Лёве. – СПб.: Академический проект, 2003. – 816 с.
174. Хатямова, М.А. Формы литературной саморефлексии в русской прозе первой трети XX века / М.А. Хатямова. – М.: Языки славянской культуры, 2008. – 328 с.
175. Хармс, Д. Литературные анекдоты / Д. Хармс. – М.: Олма-пресс, 2000. – 352 с.
176. Хейбер, Э. «Подвиг» Набокова и волшебная сказка / Э. Хейбер // Старое литературное обозрение. – 2001. – № 1. – С. 57 – 61.

177. Хюбнер, К. Истина мифа. [Электронный ресурс] / К. Хюбнер. – Режим доступа: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/Hubn/
178. Чансес, Э. Андрей Битов: Экология вдохновения / Э. Чансес. – СПб.: Академический проект, 2006. – 320 с.
179. Черкашина, С.П. Художественная репрезентация архетипов женского начала в творчестве Л.С. Петрушевской: дис. ... кан. филол. наук: 10.01.01 / Черкашина Светлана Павловна. – Волгоград, 2015. – 205 с.
180. Чернорицкая, О.Л. Поэтика абсурда в аспекте литературно-художественной методологии. [Электронный ресурс] / О.Л. Чернорицкая. – Режим доступа: http://samlib.ru/c/chernorickaja_o_l/abs.shtml
181. Черняк, М.А. «Сцепление времен»: Пушкин, Набоков, Битов / М.А. Черняк // А.С. Пушкин и В.В. Набоков: сборник докладов Международной конференции 15 – 18 апреля 1999 г., СПб.: Дон, 1999. – С. 365 – 372.
182. Шадурский, В.В. Интертекст русской классики в прозе Владимира Набокова: учебное пособие / В.В. Шадурский. – Новгород: Новгор. гос. ун-т им. Ярослава Мудрого, 2003. – 90 с.
183. Шаров, В. Возвращение в Египет / В. Шаров. – М.: АСТ, 2015. – 759 с.
184. Шеметова, Т.Г. Поэтика прозы А. Битова: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Шеметова Татьяна Геннадьевна. – Улан-Удэ, 2000. – 185 с.
185. Шестов, Л. Апофеоз беспочвенности / Л. Шестов. – М.: Азбука-классика, 2011. – 224 с.
186. Шишкин, М.П. Три прозы: Взятие Измаила. Венерин волос. Письмовник / М.П. Шишкин. – М.: Астрель, 2012. – 1088 с.
187. Шкловский, В.Б. Избранное: в 2 т. / В.Б. Шкловский. – М.: Художественная литература, 1983. – Т. 1. – 637 с.
188. Школа теоретической поэтики: сборник научных трудов к 70-летию Н.Д. Тамарченко. – М.: Intrada, 2010. – 373 с.
189. Шраер, М.Д. О концовке набоковского «Подвига» / М.Д. Шраер // Старое литературное обозрение. – 2001. – № 1. – С. 62 – 66.

190. Эко, У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию / У. Эко. – СПб.: Symposium, 2004. – 544 с.
191. Эко, У. Роль читателя. Исследования по семиотике текста / У. Эко ; пер. С. Серебряного. – Москва: Изд-во АСТ: CORPUS, 2016. – 640 с.
192. Элиаде, М. Аспекты мифа / М. Элиаде. – М.: Наука, 2000. – 407 с.
193. Элиаде, М. Миф о вечном возвращении / М. Элиаде. – СПб.: Алетейя, 1998. – 250 с.
194. Элиаде, М. Мифы, сновидения, мистерии / М. Элиаде. – М.: РЕФЛ-бук, 1996. – 288 с.
195. Эпштейн, М. Истоки и смысл русского постмодернизма / М. Эпштейн // Звезда. – 1996. – № 8. – С. 168.
196. Эпштейн, М. От модернизма к постмодернизму: Диалектика «гипер» в культуре XX века / М. Эпштейн // Новое литературное обозрение. – 1995. – № 16. – С. 217 – 223.
197. Эпштейн, М.Н. Постмодерн в русской литературе: учеб. пособие для вузов / М.Н. Эпштейн. – М.: Высшая школа., 2005. – 495 с.
198. Эпштейн, М. После будущего. О новом сознании в литературе / М. Эпштейн // Знамя. – 1991. – № 1. – С. 82 – 87.
199. Эпштейн, М. Постмодерн в России: Литература и теория / М. Эпштейн. – М.: Издание Р. Элинина, 2000. – 368 с.
200. Юнг, К. Архетип и символ / К. Юнг. – М.: Ренессанс, 1991. – 343 с.
201. Юрьева, О. Мимесис: Достоевский и русская литература начала XX столетия / О. Юрьева // Три века русской литературы. Актуальные аспекты изучения: межвуз. сб. науч. тр. – Иркутск, 2003. – Вып. 2. – С. 34 – 39.
202. Ярошенко, Л.В. Жанр романа-мифа в творчестве Платонова / Л.В. Ярошенко. – Гродно: ГрГУ, 2004. – 137 с.
203. Ярошенко, Л.В. Неомифологизм в литературе XX века: учеб.-метод. Пособие / Л.В. Ярошенко. – Гродно: ГрГУ, 2002. – 103 с.