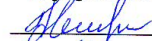


Министерство науки и высшего образования Российской Федерации
НАЦИОНАЛЬНЫЙ ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ
ТОМСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ (НИ ТГУ)
Филологический факультет
Кафедра истории русской литературы XX века

ДОПУСТИТЬ К ЗАЩИТЕ В ГЭК

Руководитель ООП

д-р филол. наук, профессор

 Н.Е. Никонова

« 18 » июня 2019 г.

МАГИСТЕРСКАЯ ДИССЕРТАЦИЯ

Поэтика минимизации в современном романе
(сюжет античного мифа в дискурсах русской прозы 2000-х гг.)

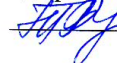
по основной образовательной программе подготовки магистров

Направление подготовки 45.04.01 – Филология

Баракина Елена Александровна

Руководитель ВКР

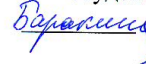
канд. филол. наук, доцент

 Т.А. Рытова

« 13 » июня 2019 г.

Автор работы

студент группы № 13780

 Е.А. Баракина

Томск 2019

Министерство науки и высшего образования Российской Федерации
НАЦИОНАЛЬНЫЙ ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ
ТОМСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ (НИ ТГУ)
Филологический факультет
Кафедра истории русской литературы XX века

Руководитель ООП
д-р филол. наук, профессор
_____ Н.Е. Никонова
«_____» _____ 2017 г.

ЗАДАНИЕ

по подготовке ВКР магистра студенту группы 13780 Баракиной Елене Александровне

1. Тема ВКР работы: «Поэтика минимизации в современном романе (сюжет античного мифа в дискурсах русской прозы 2000-х гг.)»

2. Срок сдачи студентом выполненной ВКР:

а) на кафедре _____

б) в ГАК _____

3. Исходные данные к работе

Цель работы – рассмотрение поэтики минимизации в русской литературе XXI века.

Задачи исследования:

- 1) дать интерпретацию романов различных литературных направлений (модернизм, постмодернизм, реализм) и дискурсов (высокая, беллетристическая и массовая литература), в которых создаётся сюжет мифа как «обобщающая структура» произведения;
- 2) выявить элементы структуры мифа, используемые авторами, которые позволяют читателю однозначно понять редукционистский смысл произведения;
- 3) рассмотреть поэтику минимизации на уровнях: нарративной организации произведений, субъектной организации, конструкций «текст в тексте», графического оформления текста.

Объект исследования: романы начала XXI века: «Сон Иокасты» (2000) Светланы Богдановой, «Шлем ужаса, или Креатифф о Тесее и Минотавре» (2005) Виктора Пелевина, «Эдип царь» (2006) Юрия Волкова и «Принц Эдип» (2006) Натальи Андреевой.

Методы исследования: историческая поэтика, структурный анализ, постструктурализм, семиотика, нарратология.

Методы оценки достоверности результатов: 1) привлечения репрезентативного материала – текстов романов авторов; 2) последовательное применение литературоведческой методологии для анализа поэтики названных произведений; 3) соответствие полученных результатов рабочей гипотезе, заявленной в ВКР; 4) наличие публикаций по теме исследования; 5) апробация работы в форме докладов на научных конференциях.

4. **Краткое содержание работы:** Структура работы соответствует поставленной цели. Работа состоит из введения, двух глав основной части, заключения и списка использованной литературы.

5. Указать организацию, по заданию которого выполняется работа: Филологический факультет НИ ТГУ, кафедра истории русской литературы XX века

6. Дата выдачи задания «04» сентября 2017 г.

Руководитель ВКР:

Канд. филол. наук, доцент

Т.А. Рытова

Задание принял к исполнению

Е.А. Баракина

Аннотация

Изменения способа существования и восприятия текстов определяют **актуальность** темы исследования, т.к. поэтика и поэтические приёмы, используемые в различных литературных направлениях, подстраиваются под изменения функционирования текстов.

В работе представлен анализ четырёх романов из корпуса современной русской литературы с точки зрения поэтики минимизации.

В первой главе рассматриваются романы, относящиеся к трём дискурсам русской литературы (высокая, беллетристическая и массовая литература): «Сон Иокасты» (2000) Светланы Богдановой, «Эдип царь» (2006) Юрия Волкова и «Принц Эдип» (2006) Натальи Андреевой. Последовательный анализ каждого произведения позволяет выявить основные средства минимизации: графическое оформление романа высокой литературы, позволяющее читателю визуально «схватывать» минималистический наднарративный сюжет; создание образа виртуального (промежуточного) пространства; осознаваемые читателем эквивалентности как минимизирующие сюжет наднарративные структуры в беллетристическом дискурсе; «повторение и вариации» в качестве основной минималистической стратегии в масслитературном романе.

Во второй главе анализируется постмодернистский роман В. Пелевина «Шлем ужаса, или Креатифф о Тесее и Минотавре» (2005), в котором на первый план выдвигается графическое оформление текста. Графическое оформление романа служит важнейшим средством минимизации произведения.

Таким образом, **научная новизна исследования** состоит в рассмотрении современных романов через призму минимизации сюжета, в выявлении общих и различных авторских стратегий минимизации.

Оглавление

Введение	7
Глава 1. Поэтика минимизации в романах об Эдипе 2000-х гг., относящихся к разным дискурсам	28
1.1 Графическое оформление модернистского романа С. Богдановой «Сон Иокасты» как основной принцип минимизации произведения высокой литературы	30
<i>1.1.1. Перестановки в фабуле и сюжете романа «Сон Иокасты» по сравнению с античным мифом</i>	30
<i>1.1.2. Графическая фрагментация романа как принцип минимизации</i>	33
<i>1.1.3. Актантная модель романа в контексте «нового» сюжета</i>	36
<i>1.1.4. Структуры «текст в тексте» как создание образа промежуточного пространства</i>	38
<i>1.1.5. Свёртывание промежуточного пространства в финале романа</i>	43
1.2 Ю. Волков «Эдип царь» – минимизация как принцип создания беллетристического романа большого объёма	45
<i>1.2.1. Эквивалентности как сюжетная стратегия в романе Ю. Волкова «Эдип царь»</i>	46
<i>1.2.2. Пространственные «пуанты» как способ минимизации: создание промежуточного пространства</i>	49
<i>1.2.3. Актантная модель</i>	55
<i>1.2.4. Композиция / авторское деление текста, выраженное графически</i>	59
1.3. Н.Андреева «Принц Эдип» – минимизация сюжетной схемы	66
<i>1.3.1. Схематизация сюжета в романе Натальи Андреевой «Принц Эдип»</i>	66
<i>1.3.2. Организация наррации и графическое оформление масслитературного романа</i>	68
<i>1.3.3. Тиражирование вариантов каждой актантной роли в романе Н. Андреевой как воплощение схематизации и минимизации сюжета</i>	70
2. Принципы минимизации в постмодернистской романе В. Пелевина «Шлем ужаса, или Креатифф о Тесее и Минотавре» при помощи Интернет-дискурса	74
<i>2.1 Место романа В. Пелевина «Шлем ужаса...» в литературном</i>	75

процессе 2000-х гг

2.2 Создание виртуальной реальности при помощи компьютерных технологий	78
2.3. Знаки виртуальной и неомифологической реальности в романе В. Пелевина «Шлем ужаса...». Интерпретация «свёрнутой» в них семантики	82
2.4. Роль графического оформления романа в создании актантной модели	91
2.5. Организация наррации в романе	95
2.6. Особенности совмещения идеи мифа и Интернет-дискурса в нарративе романа Пелевина	97
2.7. Соотношение понятий «миф» и «виртуальная реальность» в теоретических работах и в романе «Шлем ужаса». Мифологическое, виртуальное и промежуточное пространство	100
2.8. Пространство лабиринта в романе В. Пелевина как обобщающая пространственная модель	105
Заключение	108
Список использованной литературы и источников	114

Введение

Социально-культурная ситуация современности

Термин «современная русская литература» включает в себя корпус текстов, написанный после 1992 года до сегодняшнего дня. Сюда относят произведения авторов (В. Пелевин, Б. Акунин, Т. Толстая, Д. Быков, А. Иличевский, П. Крусанов и др.), ставшие уже классическими. Авторы могут придерживаться определённой эстетики, отталкиваться от шаблонов, создавать гибридные формы и жанры. Подобная ситуация вызвана изменением культурной парадигмы, которая произошла после распада СССР: «В стране произошла почти мгновенная по историческим понятиям, почти магическая смена — не просто декораций, а всего жизненного уклада. <...> Семидесятилетняя советская цивилизация, связанный с ней жизненный порядок, система ценностей и приоритетов, матрицы мышления и поведения — все рухнуло в одночасье. Исчезли идеократическая властная система и планово-командная экономика, воцарились свобода слова и гражданские права, вожденный рынок оказался на пороге»¹. «Свобода самовыражения» авторов – это первое изменение в культуре, которое отразилось на литературном процессе.

Второе изменение – функционирование литературы и творчество авторов в глобальной сети Интернет: «Книга стоит вне мира, над миром. Сеть не требует жертв, потому что она объёмлет мир собой, она прозрачна для умов и вещей, она не совершает насилия, а только все шире и шире распахивает перед сознанием свои врата, чтобы сомкнуть их и глубине подсознательного. Буквы с трудом, с потом и кровью, переходят из книги в реальность, а пространство Сети — это уже такая реальность, которая неотделима от букв, но скрывает их отвлеченно-символическую природу за наглядностью волшебного-красочного явления»².

Эти изменения не просто «входят» в реальность жизни, но и влекут изменения представлений о реальности, воспринимающем её субъекте и его мышлении.

В современной культурной ситуации произошли изменения функционирования текста в культуре и смена отношения автора/реципиента к порождаемому/воспринимаемому тексту: это «не просто альтернативное мышление, бросающее вызов устоявшимся понятиям, — это виртуальное мышление, в котором мысль — не частица, а волна, расходящаяся по широкому спектру равновозможных, дополнительных друг другу понятий»³. «Теперь, с обживанием

¹ Амусин М. Литература и революция. – Нева, 2013. - № 7. Электронный ресурс: <http://magazines.russ.ru/neva/2013/7/10a.html>

² Эпштейн М. Из тоталитарной эпохи – в виртуальную: введение в Книгу книг // Континент, 1999. - № 102. Электронный ресурс: <http://magazines.russ.ru/continent/1999/102/ep19.html>.

³ Эпштейн М. Из тоталитарной эпохи – в виртуальную: введение в Книгу книг // Континент, 1999. - № 102. Электронный ресурс: <http://magazines.russ.ru/continent/1999/102/ep19.html>.

виртуальных пространств, которые сами суть эманации мышления, сумевшего наконец учредить себя в качестве объективной среды, равно объемлющей все сознания, — с появлением этой второй интерсубъективной реальности мышление может наконец стать тем, что оно есть: живой, вибрирующей средой, где понятия продуцируются не по мере необходимости, а по мере возможности»⁴.

«В настоящий момент два обстоятельства вызвали трансформацию жанровой картины: это изменение сферы бытования текстов (Интернет) и смена художественной парадигмы (художественное пространство «после постмодернизма»). Бинарная оппозиция «реальное-виртуальное (вымышленное)» сменилась множественными реальностями, каждая из которых имеет право на существование»⁵. «Множественные реальности», в свою очередь, обладают характеристиками, присущими постмодернистской культуре: «неопределенность, обилие пропусков и неясностей, фрагментарность и принцип монтажа, отсутствие психологических и символических глубин, смешение высокого и низкого жанра, обязательный учет аудитории, синтез сознания и коммуникативных средств»⁶.

Более того, исследователи-литературоведы отмечают не только гибридизацию жанровых систем, но и смешение литературных направлений. Поэтому сегодня необходимо учитывать не только опыт постмодернистской литературы, а принимать во внимание поэтику модернизма, актуализированную в 2000-е гг.

Модернизм создаёт мифы об ускользающей реальности, воспроизводит субъективные образы реальности. В модернистском искусстве, по мнению Д. Затонского, «личность утрачивает свой суверенитет; человек подавляется вещами, растворяется в них, пока не исчезает вовсе или не становится вещью, безголосым и слепым обрубок»⁷. О. Семёнов указывает на то, что в произведениях модернизма «время не целенаправленно и не течёт от прошлого через настоящее в будущее, то есть не обладает перспективностью. Оно не имеет ни начала, ни конца, ни экстремальной точки, которая может трактоваться как кульминация. Оно характеризуется только бесконечным превращением одного в другое или в третье, четвёртое, пятое и так до бесконечности»⁸. Модернисты изменяют представление о пространстве, устанавливая «равновеликость точки и безграничного пространства, сколь угодно короткого мгновения и бесконечной временной продолжительности». Таким образом,

⁴ Эпштейн М. Из тоталитарной эпохи – в виртуальную: введение в Книгу книг // Континент, 1999. - № 102. Электронный ресурс: <http://magazines.russ.ru/continent/1999/102/ep19.html>.

⁵ Лебедева М.Н. Микрожанры современной прозы: диссертация ... кандидата филологических наук. – Тверь, 2016. – С. 3.

⁶ Лебедева М.Н. Микрожанры современной прозы: диссертация ... кандидата филологических наук. – Тверь, 2016. – С. 4.

⁷ Затонский Д. Что такое модернизм? // Контекст-1974. – М.: Наука, 1975. – С. 145.

⁸ Семёнов О. Искусство ли – искусство нашего столетия? // Новый мир. – 1993. – № 8. – С. 210.

«мир предстаёт безграничным и бесструктурным во временном и пространственном плане»⁹. Условные (или промежуточные) пространства в романах начала XXI века показывают «зыбкость» мира, возможность быть вне времени либо во всех временах сразу.

Опираясь на высказывания современных литературоведов, можно выявить несколько подходов литературы к овладению этими усложнившимися представлениями о мире и человеке. Для нас важно, с одной стороны, как А. Генис описывает современную ситуацию текстопорождения: «Вместо того чтобы описать часть мира, автор набрасывает его схему, выявляя его внутреннюю организацию, порядок, который китайцы называли “ли”. Нащупывая его, автор пишет, как говорил Мандельштам, “опущенными звеньями”, ассоциативными прыжками, в которых каузальную связь заменяет смежность»¹⁰. С другой стороны, – как М. Амусин отмечает, что «серьезная и массовая литературы все чаще обмениваются мотивами, приемами из своих арсеналов, адаптируя их для своих целей, соревнуясь в эффективности их использования»¹¹.

Мы учитываем эти наблюдения, так как исследуем в данной работе фрагментированные, сложно организованные современные романы разных эстетик (постмодернизм, модернизм, реализм) и различных дискурсов (высокая, беллетристическая и массовая литература), внутренне конструируемые схемами античных сюжетов. В магистерской диссертации анализируются романы начала XXI века: В. Пелевин «Шлем ужаса, или Креатифф о Тесее и Минотавре» (2005) (постмодернистский роман высокой литературы), С. Богданова «Сон Иокасты» (2000) (модернистский роман высокой литературы); Ю. Волков «Эдип царь» (2006) (модернистский роман беллетристической литературы); Н. Андреева «Принц Эдип» (2006) (реалистический роман массовой литературы).

Литературный процесс

Пытаясь найти адекватный подход к интерпретации указанных романов, мы вышли к ряду работ (Т. Марковой, М. Лебедевой, В. Петрова, А. Георгиевского), в которых основными характеристиками литературного процесса начала XXI века названы смешение жанров литературы и сокращение объёмов произведений: «жанровые трансформации художественной словесности конца XX – начала XXI века осуществляются преимущественно в двух направлениях: к расширению границ и скрещиванию жанров (это

⁹ Семёнов О. Искусство ли – искусство нашего столетия? // Новый мир. – 1993. – № 8. – С. 211.

¹⁰ Генис А. 2001: сюрпризы глобализации // Иностранная литература, 2002. - № 1. Электронный ресурс: <http://magazines.russ.ru/inostran/2002/1/gen.html>.

¹¹ Амусин М. ...Чем сердце успокоится...// Электронный ресурс: <http://magazines.russ.ru/voplit/2009/3/am1.html>.

путь гибридизации) либо к сужению семантического поля, редукции: это путь минимализации»¹².

Мария Лебедева считает, что «одним из основных направлений в литературе последних лет стала тенденция к минимизации. Современный человек не склонен читать большие тексты»¹³. Причины этого явления учёные литературоведы и культурологи видят в быстром темпе жизни и большой роли Интернета: «несколько строк с титульного листа книги и с трех-четырех наиболее значимых страниц – в общей сложности 100–200 строк – содержат в себе чуть ли не половину той информации, которые несет в себе книга. Именно эту предельно сжатую информацию мы приобретаем о подавляющем большинстве книг, что позволяет нам с некоторым основанием утверждать, что мы “с этой книгой знакомы”, можем “использовать ее в работе” и т.д. Прилежное чтение книги подряд, от корки до корки – всё более редкий случай в век информационного взрыва, когда список книг, успевших стать классикой, все растет, а время, отпущенное на их чтение, все сокращается (кино, телевидение, компьютер, туризм и прочие инфоемкие виды досуга...)»¹⁴.

В подобной ситуации известные писатели старшего поколения обращались в конце 20 века к малым жанрам и создавали сборники миниатюр, очерков или заметок: Ю. Бондарев «Мгновения», А. Солженицын «Крохотки», В. Астафьев «Затеси» и др. Соединение микротекстов не сюжетной линией, а общей тематикой характерно для таких новейших авторов, как: Слава Сэ («Сантехник, его кот, жена и другие подробности»), М. Фрай («Наперсники синяя», «Небесное злодея»), З. Прилепин («Книгочёт»), О. Зайончковский («Сергеев и городок») и пр.

При этом минимализм сегодня важен не как цельное течение (такового не наблюдается), а как некий спектр актуальных художественных идей, растворенных в воздухе и то и дело проявляющихся – то у одного, то у другого автора. Понятие «минимализм», по словам Владислава Кулакова, уже стало конкретно-историческим, он уже давно состоялся, побывал в новаторски-передовых и, подобно всякому серьезному художественному явлению, заработал как нормальная традиция, определенная художественная тактика (поэтика) и стратегия (эстетика)¹⁵, связанная с модернистско-постмодернистскими поисками.

¹² Маркова Т. Авторские жанровые номинации в современной русской прозе как показатель кризиса жанрового сознания // Вопросы литературы, 2011. - № 1. Электронный ресурс: <http://magazines.russ.ru/voplit/2011/1/ma15.html>.

¹³ Лебедева М.Н. Микрожанры современной прозы: диссертация ... кандидата филологических наук. – Тверь, 2016. – С. 3.

¹⁴ Эпштейн М. Из тоталитарной эпохи – в виртуальную: введение в Книгу книг // Континент, 1999. - № 102. Электронный ресурс: <http://magazines.russ.ru/continent/1999/102/ep19.html>.

¹⁵ Кулаков В. Минимализм: стратегия и тактика // НЛО, 1997. № 23. Электронный ресурс: <http://magazines.russ.ru/nlo/>.

Понятие минимизации и минимизация современных романов

В работе «Минимализм: стратегия и тактика» В. Кулаков напоминает, что модернистско-авангардные эксперименты с микроформами и «пустыми» объектами – это был все-таки максимализм, так как произведения авангарда – в высшей степени знаковые и перегруженные коннотациями.

Постмодернизм же радикально минимизировал инерцию литературной, «высокой» традиции, так как обращался к слову в его языковой нерасчлененности. Поэтому в произведениях постмодернизма любой знак или принципиально не несёт смысла (симулякр), или в свернутом виде несёт множество глубинных смыслов. Принцип вариаций – специфически минималистский – позволяет раскручивать, разбирать и собирать произведение, как бесконечную матрешку. Собственно, в этой сборке-разборке постмодернистское произведение и состоит. Кульминация, смысловой пик процесса – «пустой» объект.

Благодаря этим традициям в современной прозе эстетика «минимума» может приводить к малым формам, а может, напротив, требовать громоздких, крупноблочных структур. Поэтому в качестве художественной стратегии (общей эстетики) минимализм имеет отношение к гораздо более широкому кругу авторов, чем в качестве тактики (конкретных элементов поэтики). Например, история героя в современных романах, как правило, фрагментирована, не выстроен непрерывный линейный ход событий, элементы одной истории даны через сопряжение с событиями другой истории, благодаря чему могут быть выявлены свёрнутые закономерности. Сегодня нужно учитывать и опыт постмодернистских повествований, где сюжеты создаются из многочисленных источников либо на сопоставлении разновременных и разножанровых пластов либо на их перекрещивании и где в роли объединяющего мотива может выступать любой феномен, любое смысловое «пятно» (Борис Гаспаров).

«... Эти тенденции, повлиявшие на развитие современной литературы, привели к тому, что редукция происходит не только в крупных формах»¹⁶, которые зачастую представляют собой фрагментированные повествования, но и к изменению малых жанров как таковых. Появляются произведения сверхмалых жанров, которые характеризуются жёсткой композиционной структурой, словесной игрой, экспрессивностью¹⁷: «Современная малая проза. В сторону антологии», «Самые короткие в мире рассказы о страсти, любви, предательстве, мести, убийствах, ужасах» под ред. С. Мосса, Д. Дэниэла, цикл

¹⁶ Лебедева М.Н. Микрожанры современной прозы: диссертация ... кандидата филологических наук. – Тверь, 2016. – С. 3.

¹⁷ См. об этом: Лебедева М.Н. Микрожанры современной прозы: диссертация ... кандидата филологических наук. – Тверь, 2016.

А. Федорченко «Спички», «Идеальный роман» М. Фрая; серии «Говорит:», «Короче» Л. Горалик и др. М. Эпштейн считает пределом этого изменения «однословие»: «слово и предстает как законченное произведение, как самостоятельный результат словотворчества. Подчеркиваю: слово не как единица языка и предмет языкознания, а именно как литературный жанр, в котором есть своя художественная пластика, идея, образ, игра, а подчас и коллизия, и сюжет»¹⁸.

Говоря в данной работе о минимализации романов, мы не выдвигаем на первое место объем произведения, поскольку «Ю.Н. Тынянов, говоря о величине как об отличительной черте жанров, подразумевал под «величиной» не столько объем в словах, абзацах, или же знаках, а, прежде всего, понятие энергетических ресурсов, затрачиваемых в связи с конструированием формы, обозначаемой в качестве «большой» или же «малой»¹⁹.

И здесь необходимо обратиться ко второй тенденции современной русской литературы – скрещиванию жанров и гибридизация, – которая может объяснить минимализацию, происходящую в современных романах. Об этом говорит, например, Татьяна Маркова: «В условиях кризиса крупной формы, связанного с падением доверия к “авторитетному” повествованию ..., наиболее способными к формотворчеству оказываются малые жанры прозы. Малая форма становится способом переосмысления формы романа. Размер текста в этом случае – результат сжатия не в количественном, а в качественном смысле. В малых жанрах доминирует метонимический принцип миромоделирования, предполагающий, что конкретный предметно-бытовой план, “кусочек жизни”, подается писателем как часть большого мира. Структура малого жанра внутренне организует отдельно взятый фрагмент, концентрируя его обобщающий смысл, координирует часть и целое, определяет место этого фрагмента в бесконечной системе мира, выверяет идею, воплощенную в “кусочке жизни”, всеобщим смыслом бытия»²⁰. Это проявляется в таких произведениях рубежа 20–21 вв., как: «Дурочка: роман-жизнь» С. Василенко (1998), «Сбор грибов под музыку Баха: роман-мистерия» А. Кима (1998), «Сон Иокасты: роман-антитеза» С. Богдановой (2000), «Орфография: опера в трех действиях» Д. Быкова (2003) и др.

В результате литературоведы отмечают, что в современной ситуации роман приобретает новые жанровые свойства: «В эпических формах наблюдается ослабление

¹⁸ Эпштейн М. Слово как произведение: о жанре однословия // Новый мир, 2000. - № 9. Электронный ресурс: http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2000/9/epsh.html.

¹⁹ Лебедева М.Н. Микрожанры современной прозы: диссертация ... кандидата филологических наук. – Тверь, 2016. – С. 58.

²⁰ Маркова Т. Авторские жанровые номинации в современной русской прозе как показатель кризиса жанрового сознания // Вопросы литературы, 2011. - №1. Электронный ресурс: <http://magazines.russ.ru/voplit/2011/1/ma15.html>.

сюжетной линии, модальная, временная и субъектная неопределенность, смещение пространственно-временных планов и точек зрения»²¹.

Владимир Петров²² в статье «L'art prosaïc. Тенденции художественной эволюции: роман современный и будущий» говорит не только об изменении формы и структуры «больших» романов, он описывает и причины их изменений, которые кроются в смене сознания: «С одной стороны, в социально-психологической сфере любого социума всегда зреет имманентная потребность в как можно более *широком охвате Универсума*, стремление к широкомасштабной экспансии, желании обнять "единой моделью" (и притом, разумеется, непротиворечивой) самые разные области ... (Эта потребность в особенности характерна для менталитета русской интеллигенции, о чем писал, в частности, еще Н. Бердяев.) Разумеется, такой охват требует ... *значительной протяженности* прозаических произведений»²³. «С другой стороны, несомненно стремление (хотя оно и не имманентное, но актуальное) современного читателя ... к масштабам восприятия, соизмеримым со *скоростями* нынешних *коммуникаций*, темпами жизни и т. п., – и эту тенденцию можно назвать "клипизацией", или *миниатюризацией*. Ясно, что тут налицо явное *противоречие* с вышеобозначенным тяготением к "крупноформатности"»²⁴.

Решение данного противоречия Петров видит в стремлении современных романистов к «разупорядоченности» повествования: текст «может содержать сведения о различных персонажах, никак не связанных друг с другом; о событиях, временная последовательность коих явно нарушена; о явлениях, протекающих в разных мирах, etc.»²⁵. Однако невозможно воспринимать как разупорядоченные 2–3 фрагмента – «возможность ощущать разупорядочение растет очень быстро при росте числа фрагментов»²⁶. Количество фрагментов должно быть достаточно большим, «чтобы *разупорядочение* было *ощутимым*». Это служит «клипизации» (миниатюризации) произведения, но одновременно определяет и большой объем многих современных романов.

Те же черты большого романа выделяет Т. Маркова: «В новейшей словесности явно присутствует установка на “открытость и незавершенность”, что одновременно сближает ее

²¹ Маркова Т. Авторские жанровые номинации в современной русской прозе как показатель кризиса жанрового сознания // Вопросы литературы, 2011. № 1. Электронный ресурс: <http://magazines.russ.ru/voplit/2011/1/ma15.html>.

²² Петров В. L'art prosaïc. Тенденции художественной эволюции: роман современный и будущий // Вопросы литературы, 2013. - №1. – С. 313-335.

²³ Петров В. L'art prosaïc. Тенденции художественной эволюции: роман современный и будущий // Вопросы литературы, 2013. - №1. – С.324.

²⁴ Петров В. L'art prosaïc. Тенденции художественной эволюции: роман современный и будущий // Вопросы литературы, 2013. - №1. – С.325.

²⁵ Петров В. L'art prosaïc. Тенденции художественной эволюции: роман современный и будущий // Вопросы литературы, 2013. - №1. – С.329.

²⁶ Петров В. L'art prosaïc. Тенденции художественной эволюции: роман современный и будущий // Вопросы литературы, 2013. - №1. – С.329.

и с “романным контрапунктом”, и с лирической системой циклообразования. Каждый отдельный рассказ представляет лишь фрагмент, “кусоч” распавшейся целостности.

Произвольно располагая эти “куски” и фрагменты, писатель складывает из них бесконечное множество “узор”. Именно так образуются, варьируются и разрастаются (по объему и составу) прозаические циклы Л. Петрушевской: “Реквиемы”, “Тайна дома”, “В садах других возможностей”, “Песни восточных славян”, “Настоящие сказки”. ... Жизнь, по Петрушевской, состоит из свернутых до стенограммы романов. Реализации этой задачи способствует свободное поле цикла, предоставляющее оптимальные условия для художественных экспериментов по скрещиванию жанровых конструкций. В этом же направлении работают В. Пьецух (“Русские анекдоты”, 2000), Е. Попов (“Веселие Руси”, 2002), Л. Улицкая (“Девочки”, 2002, “Люди нашего царя”, 2006) и др.»²⁷.

Таким образом, если в малой прозе, по словам Алексея Георгиевского: «составление в мозаичное целое видится попыткой, художественно синтезировав разрозненные факты и впечатления, представить общую картину бытия»²⁸, то в большой прозе умножение и соединение фрагментов становится одним из приёмов минимизации и интенсификации современного романа.

Сложность соединения разупорядоченных, множественных фрагментов решается, по мнению В. Петрова, с помощью «ключевых элементов»: «проще всего это сделать, обратившись к каким-то *семантическим свойствам*, – например, используя в разных фрагментах одни и те же предметы, либо одних и тех же участников (персонажей, задействованных в фабуле), либо разных участников – но с “намёками” на связи между ними. Эти связи способны создать ощущение целостности – единства, которое, конечно же, можно еще и усилить какими-то другими связями, например, географическими»²⁹.

Второй способ, по Петрову, – это наличие в романах «обобщающей структуры»: «некоей “идеальной модели”, которая непосредственно не присутствует в данном произведении. ... Логически возможны *две версии*, позволяющие реализовать данный путь: В *первой версии* вышеобозначенная “общая структура” задана *априорно*, то есть заведомо известна читателю. И поскольку она должна представлять собой *целостность*, не

²⁷ Маркова Т. Авторские жанровые номинации в современной русской прозе как показатель кризиса жанрового сознания // Вопросы литературы, 2011. - №1. Электронный ресурс: <http://magazines.russ.ru/voplit/2011/1/ma15.html>.

²⁸ Георгиевский А.С. Русская проза малых форм последней трети XX века: духовный поиск, поэтика, творческие индивидуальности: диссертация ... доктора филологических наук. – М., 2004. Электронный ресурс: <http://www.dslib.net/russkaja-literatura/russkaja-proza-malyh-form-poslednej-treti-xx-veka-duhovnyj-poisk-rojetika.html>.

²⁹ Петров В. L’art prosaic. Тенденции художественной эволюции: роман современный и будущий // Вопросы литературы, 2013. - №1. – С.332.

подлежащую никакому сомнению, то отсылки к ней наших *текстовых фрагментов* также должны создавать ощущение целостности всей совокупности таких фрагментов. <...>

Во *второй версии* того же пути обеспечения целостности "*общая структура*" не задана *априорно* и читатель должен ее найти, то есть прибегнуть к процессу *со-творчества* ... Иными словами, одновременно с восприятием произведения реципиентом *строится* та модель, которой предстоит обеспечить целостность данного произведения. ... на роль такой модели могут претендовать самые разные "субстраты". Из их числа, скорее всего, наиболее перспективен такой "особый субстрат", как *общефилософские либо общетеоретические концепции, либо взгляды на мир, модели мирозерцания*³⁰.

Особенности мифа как «обобщающей структуры»

Современная культура и литература часто обращаются к мифу как к источнику ситуаций, сюжетных элементов и способов взаимодействия человека с другим человеком, с обществом, с миром. Однако это взаимодействие проявляется не столько на сюжетном уровне (осознаваемое взаимодействие), сколько на уровне структурном (подсознательный поиск прецедентов).

Актуальность обращения к мифу объясняется тем, что «одной из основных особенностей мифа является то, что миф не повествует о чуждых человеку событиях, он рассказывает о событиях, в которых человек задействован самым активным способом»³¹.

«Эффективность воздействия мифа связана с заранее заданной его истинностью. *Мифологическое не проверяется*. Если ему нет соответствия в действительности, то в этом вина действительности, а не мифа. Тогда начинает препарироваться и подгоняться действительность, а не миф». Отсюда поиск прецедентов и устойчивых моделей ситуации. Об этом говорит Р. Барт, считая главным для функционирования мифов «мифологию порядка, консервации существующего»³². «Миф реализуется, выходит на поверхность в процессе повествования. Рассказывание просто наращивает плоть на абстрактные правила устройства мира, что облегчает их запоминание и трансляцию последующим поколениям»³³.

«Еще одним свойством мифологического, обеспечивающим его эффективное воздействие, является то, что *мифологическое — это, как правило, повторение того, что уже случалось ранее*». Принимая данное утверждение, можно расширить его, это не просто

³⁰ Петров В. L'art prosaïc. Тенденции художественной эволюции: роман современный и будущий // Вопросы литературы, 2013. - №1. – С.333-334.

³¹ Почепцов Г.Г. Теория коммуникации // Электронный ресурс: http://www.nir.ru/socio/articles/poch.htm#_Toc522038271.

³² Почепцов Г.Г. Теория коммуникации // Электронный ресурс: http://www.nir.ru/socio/articles/poch.htm#_Toc522038271.

³³ Почепцов Г.Г. Теория коммуникации // Электронный ресурс: http://www.nir.ru/socio/articles/poch.htm#_Toc522038271.

повторение, а «перебирание вариантов. Что соотносится с принципом минимизации: «принцип вариаций — это уже специфически минималистское»³⁴.

Современное изменение некогда мифологических, сакральных ритуалов обуславливается возросшей ролью СМИ и компьютерных технологий в жизни общества: «Общество как прошлого, так и настоящего нуждается в определенных объединяющих его механизмах. Сегодня в этих целях активно используется информационная составляющая в виде СМИ. Отсутствие СМИ в прошлом делало иной значимость ритуалов»³⁵. «Функция мифа социальна. Он служит «матрицей социального порядка и сводом примеров нравственного поведения». Как говорил Б. Малиновский, «это особый класс историй, это не вымышленные истории, а отражение более величественной и значимой реальности, задающей мотивы ритуальных и моральных действий человека. ... Миф «решает» определенные проблемы, стоящие перед обществом».

Теоретические основы магистерской диссертации

В магистерской диссертации романы В. Пелевина «Шлем ужаса, или Креатифф о Тесее и Минотавре», С. Богдановой «Сон Иокасты», Ю. Волкова «Эдип царь», Н. Андреевой «Принц Эдип» рассматриваются с точки зрения минимизации сюжета.

Основное положение, выносимое на защиту: минимизация сюжета в современных романах — это не только сокращение их объёма, но и использование авторами поэтики минимизации, то есть таких структур в тексте, которые позволяют читателю однозначно (минималистски) понять смысл, заложенный автором в произведение. Так, указанные произведения объединяет использование:

- 1) схем сюжетов античных мифов;
- 2) организации наррации (фрагментирование, авторское деление произведения на части/ главы, смена субъектов повествования);
- 3) конструкций «текст в тексте»;
- 4) образов промежуточного / виртуального пространства;
- 5) графического оформления текста.

В связи с интересом к минимизации и использованием всеми указанными авторами сюжетных схем античных мифов в нашей работе востребованы литературоведческие определения сюжета как «конструкта», «структурного инварианта». По Г. Косикову, «необходимо отличать предметную конкретизацию сюжета от самого сюжета, который

³⁴ Кулаков В. Минимализм: стратегия и тактика. НЛО, 1997. № 23 // Электронный ресурс: <http://magazines.russ.ru/nlo/>.

³⁵ Почепцов Г.Г. Теория коммуникации // Электронный ресурс: http://www.nir.ru/socio/articles/poch.htm#_Toc522038271.

может быть вычленен из реальной полноты изображаемой в произведении цепи событий в качестве ее “структурного инварианта”»³⁶. Г. Косиков объяснял, что в модели французского структуралиста А.-Ж. Греймаса «сюжет – не жизненный материал, а его организация средствами литературного повествования»³⁷, следовательно, «сюжет можно определить как “конструкт”, как логический (и в смысле формальной логики, и в смысле “социологии”) инвариант событийного уровня произведения, сохраняющий структурную тождественность самому себе при различных способах его предметной конкретизации, включая, разумеется, и ту каноническую, которую сюжет получает в окончательном авторском варианте текста»³⁸.

С нашей точки зрения, в подобных наблюдениях структуралистов заложены объяснения сюжета как минималистической структуры – «конструкта». В развившейся из структурализма нарратологии – близкий подход: по В. Шмиду, «производя свой отбор, нарратор как бы пролагает сквозь нарративный материал *смысловую линию*, которая выделяет одни элементы и оставляет другие в стороне. Пролагая такую смысловую линию, нарратор руководствуется критерием их релевантности, т.е. значимости, для той конкретной истории, которую он собирается рассказать. <...> Поэтому события категориально целиком предопределены подразумевающей их историей»³⁹.

Ю.М. Лотман объяснял, с точки зрения структурализма, функционирование мифологического инвариантного зерна сюжета («события»): «один и тот же инвариантный конструкт события может быть развёрнут в ряд сюжетов на разных уровнях... Сюжет органически связан с картиной мира, дающей масштабы того, что является событием, а что его вариантом, не сообщаящим нам ничего нового»⁴⁰.

Практическое исследование сюжетных схем античных мифов в современных романах необходимо выстраивать прежде всего на основе анализа системы персонажей, восходящих к базовым именам и актантам античных мифов. По Греймасу (с позиций структурализма), актант – носитель функции, когда она принадлежит уровню антропоморфных действий. Греймас вывел понятие актантов на уровень категорий и персонифицированных мифов (указал на актантные модели, лежащие в основе любого сюжета) и подчеркнул, что «актантная модель претендует на охват любого мифического проявления»⁴¹. «Актанты обладают постоянством конфликтных отношений, и это позволяет образовывать устойчивую

³⁶ Косиков Г.К. Структурная поэтика сюжетосложения во Франции // Косиков Г.К. От структурализма к постструктурализму (проблемы методологии). Электронный ресурс: <http://www.libfl.ru/mimesis/txt/narr.php>.

³⁷ Косиков Г.К. Структурная поэтика сюжетосложения во Франции // Косиков Г.К. От структурализма к постструктурализму (проблемы методологии). М.: Рудомино, 1998. С. 92.

³⁸ Косиков Г.К. Структурная поэтика сюжетосложения во Франции. С. 94.

³⁹ Шмид В. Нарратология. http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Literat/shmid/index.php.

⁴⁰ Лотман Ю.М. Структура художественного текста. М.: Искусство, 1970. С. 282-283.

⁴¹ Греймас А.-Ж. Структурная семантика: поиск метода. С. 270.

систему»⁴², поэтому для описания микроуниверсума (мифологической модели) достаточно «ограниченного числа актантных терминов».

И. Ковалева, отталкиваясь от мысли, что «мифологические структуры до-сюжетны и даже еще до-образны», ищет базовые аспекты этих структур и находит их в том, что мифологическое содержание структур мифа «исчерпывается их мифологическим именем»⁴³ – в мифе «имя и облик первичны», в мифологическом имени «содержится все – и образ, и мифологические сюжеты»⁴⁴. Все исследуемые романы («Сон Иокасты» С. Богдановой, «Эдип царь» Ю. Волкова, «Принц Эдип» Н. Андреевой, «Шлем ужаса, или Креатифф о Тесее и Минотавре» В. Пелевина) в заглавии имеют прямую отсылку к именам античных мифов (о Тесее и Минотавре и об Эдипе). Мы видим в этом проявление общего подхода всех авторов к использованию мифологического материала. В каждом выбранном нами тексте сюжет Эдипа включает в себя мотивы отцеборчества, кровосмешения и самоидентификации героя. Данные мотивы подразумевают наличие в окружении Эдипа отца (Лай), матери (Иокаста) и знающего истину помощника-прорицателя (Тиресий). Сюжет Минотавра и Тесея в романе Пелевина включает в себя традиционные мотивы лабиринта, победы культурного героя над хтоническими силами. Эти мотивы включают в себя образ создателя лабиринта (Дедала) и героя, помогающего найти выход (Ариадна). Таким образом, «имена мифа» составляют базовые аспекты структуры авторских сюжетов об Эдипе и о Тесее/Минотавре.

В рамках исследования поэтики минимизации важно подчеркнуть, что благодаря «именам мифа» (чаще всего проявляющимся в реминисценциях) в любом актуальном сюжете «сюжет-архетип сохраняется как внутренняя форма», «структура, принадлежащая одновременно и сюжету-архетипу, и актуальному сюжету»⁴⁵, то есть способствует сворачиванию сюжета. Но, несмотря на наличие мифологической «актантной модели» всех авторских сюжетов, нужно учитывать, что каждый литературный феномен диктует своеобразие системы персонажей в романах. То есть: с одной стороны, «имя, вынесенное авторами в заглавие произведений, становится ключом к интерпретации, задает “формулу” текста, установку на соотношение образов, сюжетных ситуаций с общеизвестным мифом», потому что содержание любого мифа «исчерпывается его мифологическим именем»⁴⁶; с другой стороны, «действует принцип перекодировки, в результате чего рождается новый миф со своей художественной структурой. Старая форма наполняется новым содержанием»⁴⁷.

⁴² Греймас А.-Ж. Структурная семантика: поиск метода. С. 273.

⁴³ Ковалева И. Миф: повествование, образ и имя // Литературное обозрение. 1995. № 3. С. 93.

⁴⁴ Ковалева И. Миф: повествование, образ и имя // Литературное обозрение. 1995. № 3. С. 92.

⁴⁵ Егоров Б.Ф., Зарецкий В.А., Гушанская Е.М. Таборисская Е.М., Штейнгольд А.М. Сюжет и фабула. С. 20.

⁴⁶ Ковалева И. Миф: повествование, образ и имя // Литературное обозрение. 1995. № 3. С. 93.

⁴⁷ Зайнуллина И.Н. Миф в русской прозе конца XX – начала XXI веков. С. 155.

«Нарратология» В. Шмида дает возможность объяснить, что материал мифа в сюжете современного произведения радикально меняет свою семантику исключительно путем перестановки его частей. Основными приёмами композиции В. Шмид называет линейризацию (описание одновременно совершающихся в истории событий) и перестановку частей: «*линейризация* одновременно происходящего является обязательным приемом, приводящим к трансформации истории в нарратацию. Прием линейризации синхронно совершающихся эпизодов нередко способствует созданию дополнительных художественных эффектов. <...> Второй прием, обуславливающий преобразование истории в нарратацию, — это *перестановка* эпизодов истории вопреки естественному, хронологическому порядку».

Перестановка частей означает, что произвольно выбранные современным автором события мифа, попав в контекст «события квазиреальности» оригинального авторского произведения, становятся не потоком знаков (мотивов), а новым отобранным сюжетом. При анализе сюжетов современных романов нам будет важно выявить, какие события мифов даны в них развернуто, а какие – сжато. Это сразу создает новые смысловые границы истории героев мифа, включенной в современный сюжет.

При этом для объяснения процессов минимизации нам были важны слова В. Шмида: «История, отображающая события не в соотношении один к одному (что в принципе невозможно), должна по необходимости ограничиваться определенным множеством элементов, оставляя последние в статусе некоторой неопределенности, неконкретности.»⁴⁸. Основные приёмы, используемые авторами, – это растяжение и сжатие событий и их элементов: «Когда для того или другого эпизода отобраны многие элементы и когда эти элементы конкретизированы по отношению ко многим свойствам, изображение является *растяженным*, а повествование «медленным», т.е. данному отрывку событий соответствуют относительно многие элементы истории. Когда же отбираются для истории немногие элементы и свойства, изображение предстает как *сжатое*, повествование воспринимается как «быстрое», лаконичное.»⁴⁹.

«Перестановка, – по Шмиду, – означает также смещение точки зрения в пространственно-временной системе фиктивного мира. Но смена рефлексора необязательно связана с таким смещением. Перестановка часто связана с ретроспективным взглядом того персонажа, который служил до сих пор носителем точки зрения»⁵⁰. Таким образом, для выявления принципов минимизации произведения мы будем рассматривать каждое произведение с точки зрения организации нарратации: на какие фрагменты (сегменты)

⁴⁸ Шмид В. Нарратология. http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Literat/shmid/index.php.

⁴⁹ Шмид В. Нарратология. http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Literat/shmid/index.php.

⁵⁰ Шмид В. Нарратология. http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Literat/shmid/index.php.

разделено произведение; насколько упорядочены эти фрагменты с временной позиции; есть ли изменение носителя точки зрения (субъекта повествования).

Вместе с тем история в современных романах, как правило, фрагментирована, не выстроен непрерывный линейный ход событий, элементы одной истории даны через сопряжение с событиями другой истории, благодаря чему могут быть выявлены отдельные закономерности⁵¹. В этом случае можно опираться на идею В. Шмида об эквивалентностях. Он исследовал орнаментальную (модернистскую) прозу с ослабленной событийностью («история», «события» растворяются в отдельных мотивных кусках / блоках) и в таких случаях предлагал следующее объяснение – связь отдельных мотивных кусков / блоков осуществляется не в нарративе, а в эквивалентностях⁵². Эквивалентность устанавливает вневременные отношения элементов, далеко отстоящих друг от друга на синтагматической оси текста, и создаёт их пространственную соотнесённость. Кроме того, эквивалентность – это повтор не целых тематических единиц, а лишь каких-либо их признаков.

Кроме того, «художественные произведения конца XX – начала XXI вв. критики и литературоведы рассматривают как интертексты, гипертексты, культурные сверткесты, характеризующиеся оригинальной повествовательной стратегией их авторов»⁵³. И здесь, во-первых, необходимо учитывать как вариант интенсификации сюжета вне зависимости от объема произведения вставной текст, или конструкцию «текст в тексте», которую современные исследователи рассматривают следующим образом: «Вставной текст является не нормой, а нарушением канонической структуры повествовательного изложения, неся при этом большую информационную, прагматическую и структуроформирующую нагрузку»⁵⁴.

Во-вторых, по словам О. Сизых, «задача построения особого типа текста (принципы цитаты, реминисценции, аллюзии, литературные ссылки) заключается не в изображении конкретного события, а в осмыслении глубинной сущности способов человеческого бытия», то есть «нарративные (повествовательные) стратегии писателей оказываются продуктивными для осмысления онтологических проблем. Гипертекстуальность нацеливает читателя на смысловые «перемещения» по тексту в пределах нескольких произведений конкретно взятого автора. Интертекстуальность предполагает отсылки к произведениям различных авторов внутри одного текста. Нарративная стратегия письма предлагает культурное «многоголосие» образов, мотивов в пределах одного произведения»⁵⁵.

⁵¹ Подобные приемы С. Фрумкина связывает с принципами полифоничности текстов 2000-х гг. (Фрумкина С. История, увиденная Барнсом // Иностранная литература. 2002. № 7. С. 276).

⁵² Шмид В. Нарратология. http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Literat/shmid/index.php.

⁵³ Сизых О.В. Поэтика современного рассказа. Электронный ресурс: <http://fan5.ru/fan5-docx/doc-155334.php>.

⁵⁴ Геращенко А.М. Роль вставных текстов в организации и развитии нарратива (на материале английского языка) Автореф. дис...канд. филол.н.М., 2009. Электронный ресурс: <http://cheloveknauka.com/rol-vstavnyh-tekstov-v-organizatsii-i-razviti-narrativa#ixzz5J7HzNSQ0>.

⁵⁵ Сизых О.В. Поэтика современного рассказа. Электронный ресурс: <http://fan5.ru/fan5-docx/doc-155334.php>.

В таком случае мы опираемся на следующие наблюдения В. Шмида: «История, даже при самой скрупулезной описательности, никогда не сможет содержать столько элементов и определений, сколько содержат сами события, по сути неограниченные и бесконечно расчленяемые в более и более мелкие элементы»⁵⁶. Однако в литературном произведении масштаб действий и эпизодов «основывается на том, как они обнаруживают организующее историю главное событие»⁵⁷. В. Шмид выделяет три возможных способа отбора автором элементов события: неотбор иррелевантных для истории элементов, что не сказывается на понимании смысла события; неотбор отрицаемых актуальной историей мотивов иных историй – это «побочные» сюжетные линии; и неотбор релевантных для истории элементов, который призывает читателя к со-творчеству, к реконструкции данных элементов, что Шмид называет «определяющим моментом новейшей повествовательной прозы. <...> Элементы внутреннего мира, обозначенные нарратором, нередко оказываются не в состоянии удовлетворительно мотивировать слова и поступки. Тогда читатель призван сам вскрывать мотивы поведения, обращаясь к тем оставшимся за рамками истории неотобраным психическим фактам, которые нарратор пытается скрыть или которые для него вообще недоступны»⁵⁸.

Данные возможности позволяют автору минимизировать повествование, а читателю выступать в роли не просто реципиента, а со-автора.

Виртуальное и промежуточное пространство

Одним из способов минимизации сюжета в современных романах является создание альтернативного типа пространства – промежуточного или виртуального, – в котором герои приобретают особые черты и качества, обретают определённые знания или опыт благодаря самому факту попадания в это пространство, а не длительному (линейному, последовательному) пути развития.

По толковому словарю, промежуточное пространство – это пространство «между чем-либо, разделяющее что-либо»⁵⁹. Промежуточный – «находящийся между двумя или несколькими предметами или явлениями; занимающий срединное положение между чем-либо»⁶⁰. В художественном произведении промежуточным можно назвать пространство, находящееся между миром наличным и осознаваемым, между материальным и идеальным, между профанным и мифологическим пространствами, между пространством жизни и пространством смерти.

⁵⁶ Шмид В. Нарратология. http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Literat/shmid/index.php.

⁵⁷ Шмид В. Нарратология. http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Literat/shmid/index.php.

⁵⁸ Шмид В. Нарратология. http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Literat/shmid/index.php.

⁵⁹ Современный толковый словарь русского языка/ Гл. ред. С.А. Кузнецов. – СПб.: «Норинт», 2002. – С. 636

⁶⁰ Там же. С. 636

Создание такого пространства возможно в художественном произведении двумя способами: «1. Акцентирование символического плана реалистической пространственно-временной панорамы связано с обращением к безымянной или вымышленной топографии. 2. Обращение к реальной топографии, актуализация географического пространства путём его остраниения. ... Остраненные топонимы приобретают на фоне географической конкретизации символическое значение, воспроизводят пространственно-временную картину мира в её символично-идеологическом аспекте»⁶¹.

Таким образом, промежуточное пространство является альтернативным символическим пространством, в котором действуют особые временные законы и которое во многом является отражением сознания героев, их мировосприятия.

Виртуальное пространство или виртуальная реальность. «Авторы книги о сетевой культуре рассматривают ее как "под-мир, или специализированную частичную культуру, которая сохраняет свою самостоятельность и границы благодаря тому, что обладает только ей присущими моделями поведения и смыслополагания»⁶².

Виртуальная реальность – система, «порождённая социально-культурной реальностью»⁶³, в которой очень важна фигура участника, пользователя этой реальности: «пользователь виртуальной реальности онтологически дополняет её, актуализируя смысловое поле виртуальных образов и событий»⁶⁴. С другой стороны, «человек должен понимать свой образ, цель и задачи в виртуальной реальности, что позволяет ему погружаться в виртуальные события»⁶⁵.

«Виртуальная реальность – термин, характеризующий особый тип взаимодействия между разнородными объектами (располагающимися на разных иерархических уровнях), а также специфические отношения между ними – порожденности и интерактивности»⁶⁶.

Основные черты виртуальной реальности:

«1) это реальность, онтологически обоснованная стремлением человека создавать альтернативный мир;

⁶¹ Кубрякова Е.С. Язык пространства и пространство языка (к постановке проблемы)// Известия Академии наук, сер. Литературы и языка, 1997. – Т. 56. – № 3. – С. 64-66.

⁶² Гусейнов Г. Заметки к антропологии русского Интернета: особенности языка и литературы сетевых людей // НЛЮ № 43 // Электронный ресурс: <http://magazines.russ.ru/nlo/2000/43/main8.html>

⁶³ Трофимова А.А. Человек в развёртывании виртуальной реальности: диссертация ... кандидата философ.наук 09.00.01. Омск, 2011 // Электронный ресурс: <http://www.dissercat.com/content/chelovek-v-razvertyvanii-virtualnoi-realnosti#ixzz5djJ6Gv7v>

⁶⁴ Трофимова А.А. Человек в развёртывании виртуальной реальности: диссертация ... кандидата философ.наук 09.00.01. Омск, 2011 // Электронный ресурс: <http://www.dissercat.com/content/chelovek-v-razvertyvanii-virtualnoi-realnosti#ixzz5djJ6Gv7v>

⁶⁵ Трофимова А.А. Человек в развёртывании виртуальной реальности: диссертация ... кандидата философ.наук 09.00.01. Омск, 2011 // Электронный ресурс: <http://www.dissercat.com/content/chelovek-v-razvertyvanii-virtualnoi-realnosti#ixzz5djJ6Gv7v>

⁶⁶ Особенности виртуальной реальности // Электронный ресурс: https://studwood.ru/519655/kulturologiya/osobennosti_virtualnoy_realnosti

2) она проявляется здесь и сейчас и преимущественно знаково, в отличие от виртуальной реальности искусства;

3) ее направленность гораздо шире по силе воздействия;

4) она радикально меняет пространственно-временной континуум»⁶⁷.

Это изменяет и способ существования человека в этой реальности: «При вхождении в условное пространство компьютерной реальности человек практически не имеет возможности отличить реальный мир от мира виртуального, так как последний обладает высокой степенью достоверности. И иллюзорность виртуального мира по отношению к миру константному является относительной, достоверной лишь для внешнего наблюдателя, для виртуала же, находящегося внутри этого пространства, последнее обладает абсолютной реальностью и действительностью»⁶⁸.

Одним из главных признаков виртуальной реальности можно назвать «снятие противоположностей между жизнью и смертью, реальным и воображаемым, прошлым и будущим»⁶⁹, т.е. человек существует только «здесь» и «сейчас», в виртуальном пространстве человек не может умереть, у человека отсутствуют понятия «хорошо-плохо», «правильно-неправильно».

Моделирование альтернативного (промежуточного или виртуального) пространства создаёт особую структуру в произведении, которая одновременно расширяет пространство, наполняя его новыми смыслами, либо сужая его до «голоого каркаса бытия»⁷⁰. Оба эти приёма служат минимизации произведений.

Графическое оформление текста

В отдельный раздел необходимо выделить вопрос о графическом оформлении романов 2000-х гг.

В литературе 2000-х годов значимость графического оформления текста определяется несколькими причинами. Во-первых, новые технологии тиражирования рукописных и машинописных вариантов во второй половины XX века породили новое отношение к тексту у авторов и у читателей. Вариативность и правка стали восприниматься как полноправные элементы произведения; произошла дополнительная семантизация графики, внешнего вида и формальной организации текста. Таким образом, любые изобразительные элементы

⁶⁷ Особенности виртуальной реальности // Электронный ресурс: https://studwood.ru/519655/kulturologiya/osobennosti_virtualnoy_realnosti

⁶⁸ Особенности виртуальной реальности // Электронный ресурс: https://studwood.ru/519655/kulturologiya/osobennosti_virtualnoy_realnosti

⁶⁹ Особенности виртуальной реальности // Электронный ресурс: https://studwood.ru/519655/kulturologiya/osobennosti_virtualnoy_realnosti

⁷⁰ Кузнецов Д. После концептуализма // Арион, 2002. № 1 // Электронный ресурс: <http://magazines.russ.ru/arion/2002/1/ku1.html>

начинают осознаваться как конструктивные приемы и использоваться в творчестве⁷¹. То, что еще лет пятнадцать назад могло считаться поэтической небрежностью, теперь становится доказанной и гармоничной формальной основой построения инновационного текста.

Во-вторых, в эпоху постмодернизма отношение к знаку как к элементу формальной организации художественной речи — от абсолютизации до дискредитации — готовит почву для «новой графической идеологии», которая выражается в том, что нетрадиционные выразительные элементы работают не как чужеродные включения, а становятся полноправными элементами текста. После постмодернизма любое искажение графической нормы семантично.

Кроме того, графическое оформление, которое используется авторами различных направлений, является важной особенностью функционирования текстов современной литературы (в том числе и исследуемых нами романов) в связи с возросшей ролью сети Интернет. В статье «Круги компьютерного рая (Семантика графических приемов в текстах поэтического поколения 1990—2000-х годов)» Д. Суховой подчеркивает важнейший современный процесс: «отступления от графической нормы обретают новые смыслы и становятся одним из равноправных элементов поэтического высказывания». Причинами этого автор считает 1) новое эстетическое сознание и, как следствие, — новое отношение к тексту и 2) переход (среди большей части младшего поэтического поколения) к записи текстов на компьютере и к распространению их в Интернете. В результате, «новое отношение к тексту порождает не только “новое графическое сознание”, но и “новое текстологическое сознание”»⁷².

Д. Суховой говорит о поэтических текстах, однако принципы, которые ложатся в основу графического оформления текста, возможно применить и к прозаическим произведениям, также вписывающимся в компьютерные и Интернет-реалии сегодняшнего мира: «Усложнение графической формы, возможно, отмечает начало нового этапа бытования поэзии, для которого характерно прежде всего резкое увеличение количества выразительных средств для любого способа организации текста»⁷³, что придаёт графике дополнительную семантизацию.

Среди множества способов визуальной организации текста выделим важные для исследуемых романов: использование различных текстовых шрифтов (как способ дефиниции

⁷¹ Суховой Д. Круги компьютерного рая (Семантика графических приемов в текстах поэтического поколения 1990—2000-х годов)

⁷² Суховой Д. Круги компьютерного рая (Семантика графических приемов в текстах поэтического поколения 1990—2000-х годов). НЛО, 2003. № 63 // Электронный ресурс: <http://magazines.russ.ru/nlo/>.

⁷³ Суховой Д. Круги компьютерного рая (Семантика графических приемов в текстах поэтического поколения 1990—2000-х годов). НЛО, 2003. № 63 // Электронный ресурс: <http://magazines.russ.ru/nlo/>.

нарраторов); авторская графика в выделении частей текста; наличие / отсутствие заглавных букв («Заглавная» буква подчёркивает важность смысла / адресанта речи, «графическая передача крика», повтор; «отказ от заглавных букв может быть воспринят как средство избавиться от любых излишеств»⁷⁴); использование символов наравне с буквами («попадание в текст “посторонних” символов часто используется в современном компьютерном письменном общении (электронная почта, чаты, форумы) для выражения экспрессии — а изначально для ее прикрытия»⁷⁵).

С нашей точки зрения, графическое оформление текста становится важнейшим средством его минимизации, так как придает ему дополнительную семантику при редукции повествования и описания в произведении.

Данные изменения способа существования и восприятия текстов делают **актуальной** тему исследования, т.к. поэтика и поэтические приёмы, используемые в различных литературных направлениях, подстраиваются под изменения функционирования текстов.

Целью исследования является рассмотрение одного из поэтических приёмов — поэтики минимизации — в русских романах XXI века.

Цель работы определяет следующие **задачи**:

1. Дать интерпретацию романов различных литературных направлений (модернизм, постмодернизм, реализм) и дискурсов (высокая, беллетристическая и массовая литература), в которых создаётся сюжет мифа как «обобщающая структура»⁷⁶ произведения.

2. Выявить элементы структуры мифа, используемые авторами, которые позволяют читателю однозначно понять редукционистский смысл.

3. Рассмотреть поэтику минимизации на уровнях: нарративной организации произведений, субъектной организации, конструкций «текст в тексте», графического оформления текста.

Объектами исследования являются четыре романа начала XXI века: «Сон Иокасты» (2000) Светланы Богдановой, «Шлем ужаса, или Креатифф о Тесее и Минотавре» (2005) Виктора Пелевина, «Эдип царь» (2006) Юрия Волкова и «Принц Эдип» (2006) Натальи Андреевой.

⁷⁴ Суховой Д. Круги компьютерного рая (Семантика графических приемов в текстах поэтического поколения 1990—2000-х годов). НЛО, 2003. № 63 // Электронный ресурс: <http://magazines.russ.ru/nlo/>.

⁷⁵ Суховой Д. Круги компьютерного рая (Семантика графических приемов в текстах поэтического поколения 1990—2000-х годов). НЛО, 2003. № 63 // Электронный ресурс: <http://magazines.russ.ru/nlo/>.

⁷⁶ Петров В. L'art prosaïc. Тенденции художественной эволюции: роман современный и будущий // Вопросы литературы, 2013. - №1.

Предметом диссертационного исследования являются способы минимизации сюжета современных произведений на различных уровнях (организация повествования, субъектная организация, графическое оформление).

Научная новизна исследования состоит в рассмотрении современных романов через призму минимизации сюжета, в выявлении общих и различных авторских стратегий минимизации.

Методологическая основа исследования. Теоретико-методологической основой диссертации в аспекте исследования сюжета послужили концептуальные положения работ таких исследователей, как: В. Пропп, В. Шмид, Ю. Лотман, Г. Косиков, В. Руднев, Б. Гаспаров; учтены методологические подходы и научные результаты работ А.-Ж. Греймаса, В. Шмида, И. Силантьева и др.

Теоретико-методологическая база исследования включает мифоведческие и мифопоэтические концепции, представленные трудами А.Ф. Лосева, М. Элиаде, К. Леви-Строса, Р. Веймана, В.Я. Проппа, С.С. Аверинцева, В.Н. Ярхо, Я.В. Голосовкера, Е.М. Мелетинского, А.М. Пятигорского, И. Ковалевой и др.

В области теории минимизации мы опирались на работы В.Петрова, М.Лебедевой, М.Эпштейна, А.Гениса, А.Георгиевского и др.

Основное положение, выносимое на защиту: минимизация современных романов – это не только сокращение их объёма, но прежде всего использование авторами таких структур в тексте, которые позволяют читателю однозначно понять редукционистский смысл, заложенный автором в произведение. С одной стороны, такой структурой становится сюжет античного мифа, с другой стороны, – нарративная организация произведения, имитирующая виртуальную реальность, в чем немаловажную роль играет графика текста.

Научно-практическая ценность исследования заключается в том, что его положения и выводы могут быть использованы в практике вузовского и школьного преподавания литературы, при разработке лекционных курсов по истории русской литературы рубежа XX – XXI веков. Диссертация углубляет представление об особенностях современного литературного процесса и художественных исканиях авторов, специфики поэтики современной прозы.

Апробация работы. Основные положения диссертации были отражены в докладах на всероссийских и международных научных и научно-практических конференциях в Томском государственном университете (Томск, 2018, 2019 г.г.) и Институте филологии СО РАН (Новосибирск, 2019 г.).

Вопросы, рассматриваемые в диссертации, её цель и задачи определили объём и структуру работы – исследование состоит из введения, двух глав, заключения и списка использованной литературы и источников.

Глава 1. Поэтика минимизации в романах об Эдипе 2000-х гг., относящихся к разным дискурсам

Объяснение поэтики минимизации в романах с сюжетом Эдипа («Сон Иокасты» О. Богдановой, «Эдип царь» Ю. Волкова, «Принц Эдип» Н. Андреевой) необходимо ввести в контекст наших общих представлений о различии эстетики и поэтики этих произведений разных дискурсов.

«В романах высокой, беллетристической и массовой литературы сюжет об Эдипе организован по-разному, что проясняет принципиальную разницу функций этих дискурсов в историко-литературном процессе:

а) в романе высокой литературы «Сон Иокасты» С. Богданова использует античный миф как единственную нарративную модель для компактного сюжета, но меняет акценты, включает новые ситуации и новые функции героев (по сравнению с мифом), усложняет нарратацию и графику текста и создает сюжет об Эдипе, дающий абсолютно новую картину мира и концепцию человека. Это соответствует задачам серьезной литературы создавать новый образ мира и новую интерпретацию человеческой природы, а сюжет рассматривать как средство выражения этих задач и как структуру, наиболее емко и компактно представляющую новую информацию;

б) в беллетристическом романе «Эдип царь» Ю. Волкова сюжет об Эдипе используется как одна из нескольких сюжетных линий и наполняется множеством новых деталей, чтобы доказать эквивалентности между сюжетом об античном Эдипе и сюжетом современности. Это свидетельствует о функции беллетристики адаптировать новую информацию о мире и человеке «ради обретения комфорта узнавания известного в неизвестном» (О. Крижовецкая), а также о стремлении беллетристов выстраивать сюжеты на основе детального прописывания коллизий современности и сравнения их с прецедентами;

в) в масслитературном романе Н. Андреева исключает какие-либо отсылки к эпохе Эдипа, сюжет об Эдипе предстает только как структура истории о современных героях и как код, помогающий обнаружить архетипические ситуации и коллизии в жизни современного массового общества. Это соответствует цели массовой литературы обнаруживать архетипические ситуации и коллизии в жизни массового человека для утверждения значительности его переживаний и банальных духовных открытий.

Древний миф об Эдипе используется в романах С. Богдановой, Ю. Волкова, Н. Андреевой как сюжетная структура, нарративная и актантная модель, определяющая предикат (функции), героев (актантов) и хронотоп (универсум). Но каждый литературный дискурс диктует авторам своеобразие подхода: а) в романе «Сон Иокасты» актантная модель

сюжета об Эдипе выстроена только на основе персонажей, имеющих мифологические имена и статусы (Эдип, Иокаста, Тиресий), но С. Богданова разрушает полное соответствие актантной модели мифа тем, что смешивает сознание Иокасты с сознанием Сфинкс и богини Геры, а также сознание Эдипа с сознанием Тиресия и Иокасты; б) в беллетристическом романе «Эдип царь» Ю. Волков создает актантную модель на основе эквивалентностей между персонажами античности, имеющими мифологические имена, и персонажами советской эпохи; в) в масслитературном романе «Принц Эдип» актантная модель сюжета об Эдипе складывается на основе системы персонажей, действующих в хронотопе современности, не имеющих мифологические имена. Но по функциям практически все современные герои романа воплощают тот или иной вариант актантов мифа об Эдипе.

Авторские сюжеты об Эдипе в романах 2000-х годов имеют общие черты поэтики: 1) акцентируются темы, мотивы, сюжетные линии, периферийные в античном мифе, 2) акцентируется и в новых аспектах разворачивается сюжет матери (Иокасты), 3) усложняется изображение поколенческой парадигмы, 4) образы героев даются либо как промежуточные, либо как вариативные, 5) вводится образ «промежуточного» пространства. Это свидетельствует об особенностях видения мира и человека, присущих литературе 2000-х гг.»⁷⁷.

Кроме того, в произведениях разных дискурсов (высокая, беллетристическая, массовая литература) авторы создают различные концепции мира и человека. Два из трёх анализируемых современных романов об Эдипе мы относим к модернистской литературе. Модернисты изменяют представление о пространстве, устанавливая «равновеликость точки и безграничного пространства, сколь угодно короткого мгновения и бесконечной временной продолжительности». При этом авторы создают наднарративную структуру, привносящую особый смысл в произведение: «мир предстаёт безграничным и бесструктурным во временном и пространственном плане»⁷⁸. Условные (или промежуточные) пространства в романах начала XXI века показывают «зыбкость» мира и возможность человека быть вне времени либо во всех временах сразу.

⁷⁷ Мирза Е.А. СЮЖЕТ ОБ ЭДИПЕ В ДИСКУРСАХ РУССКОЙ ПРОЗЫ 2000-Х ГОДОВ (С. БОГДАНОВА, Ю. ВОЛКОВ, Н. АНДРЕЕВА) // Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук. Томск 2013. С. 5-6.

⁷⁸ Семёнов О. Искусство ли – искусство нашего столетия? // Новый мир. – 1993. – № 8. – С. 211.

1.1 Графическое оформление модернистского романа С. Богдановой «Сон Иокасты» как основной принцип минимизации произведения высокой литературы

1.1.1. Перестановки в фабуле и сюжете романа «Сон Иокасты» по сравнению с античным мифом

События, которые составляют фабулу современного модернистского романа С. Богдановой, являются схематичным отражением античного мифа и даны в следующем порядке: роман начинается с ожидания царём Эдипом гонца с вестью от оракула о способах избавления Фив от чумы (завязка – катаклизм, воплощающий абсурд бытия, для преодоления которого Эдип хочет восстановить порядок и наказать виновного в беде). Гонец привёз ответ оракула – надо наказать убийцу Лая (проблема – преступление произошло двадцать лет назад, и убийца неизвестен). В Фивы приходит прорицатель Тиресий: он не говорит о виновнике проклятия Фив, но его интересует жизнь Эдипа, тем самым он указывает на того, в ком нужно искать виновника смерти Лая и страданий города. Богданова развивает этот мотив: описывает процесс общения Эдипа с Тиресием.

Эдип с Тиресием поднимается в башню спящей Иокасты, а затем в библиотеке говорит с сыновьями и Креонтом о намёках Тиресия. После этого гонец из Коринфа сообщает, что умер Полиб, что Эдип не сын Полиба и Мeroпы. На следующий день к Эдипу приводят пастуха, который должен был убить младенца, сына Иокасты и Лая, но не сделал этого. Узнав, что он является убийцей своего отца Лая и виновником чумы в Фивах, осознав, что жена Иокаста – его мать, Эдип обходит дворец (пространство своего мира), а затем уходит из Фив на архипелаг плавучих островов (пространство иного мира), не прощаясь с Иокастой и сыновьями и не наказывая себя ослеплением.

На первый взгляд, фабула романа С. Богдановой отличается от фабул трагедий Софокла «Эдип царь» и «Эдип в Колоне» обилием деталей и повторов: события делятся три дня, «классическая» динамика событий отсутствует, некоторые придуманные автором действия героев – «вечный» сон Иокасты (процесс слияния сознаний Иокасты, Геры и Сфинкс), повседневные дела Эдипа (чтение книг в библиотеке, походы в башню к спящей Иокасте, разговоры с Тиресием и сыновьями) – повторяются не раз, чтобы создать иллюзию обыденности и акцентировать новое содержание сюжета (процесс ежедневного изменения сознания и сущности героев на пути к небытию).

События, описанные в трагедиях Софокла, делятся один день, то есть обладают большей остротой коллизий и трагичностью развязки. Акцент сделан на истории Эдипа. В центре – событие открытия вины и наказание (самоослепление). Однако в трагедиях Софокла ретроспективно представлена вся жизнь Эдипа от рождения и до смерти.

В сюжете же романа Богдановой постоянно происходит перестановка (в том числе сжатие или растяжение) элементов античного мифа, канонизированного в трагедиях Софокла. В отличие от мифа, где акцентируются перипетии борьбы Эдипа за трон (убийство Лая, победа над Сфинкс), во «Сне Иокасты» Эдип движет события только в одной коллизии – в расследовании причин угрозы Фивам. Активность его духа связана с постоянным переживанием тревог по поводу предсказаний оракула и затянувшегося на годы сна Иокасты. Прорицатель Тиресий изображён в романе подсказывающим Эдипу, как познать правду, но не пытающимся менять что-либо вокруг, хотя в его кругозор знаний других людей. Активное познание причин обернулось парадоксом: Эдип обнаруживает себя виновником беды. В трагедиях Софокла эта коллизия тоже присутствовала как главная, но у С. Богдановой она включается в контекст открытия Эдипом (при чтении книги) мира «плавающих островов» (образ небытия) и принятия его как истинного, а у Софокла эта коллизия была вписана в контекст постижения Эдипом своей экзистенциальной вины и ответственности за кризис существования рода (убийство отца и женитьба на матери) и социума (чума в Фивах). Это можно считать одним из объяснений подзаголовка Богдановой (авторского определения романа) – «роман-антитеза»⁷⁹: главная коллизия «Сна Иокасты» антитетична коллизии софокловских трагедий.

Анализ коллизий, развёрнутых в романе «Сон Иокасты» в настоящем времени, показывает, что в случае каждой из них С. Богданова производит слом (изменение) сюжетной ситуации в моментах, которые были «запрограммированы» как переломные в античном мифе об Эдипе (приход Тиресия, приход гонца из Коринфа, открытие Эдипом истины об убийстве Лая и т.д.). Первая стадия – скрытая тревога, интуитивное предчувствие эфемерности созданного им порядка, активные действия Эдипа, которые продиктованы желанием сохранить порядок в доступном ему мире, в Фивах, в семье, в себе и вокруг себя. Эдип расследует, кто виновен в насланной на Фивы смертоносной болезни. Воспоминания сопровождают действия героя. Это воспоминания о далёком прошлом – о юности героя (с. 77), о первой встрече с царицей Иокастой (с. 78) и о не очень далёком прошлом – о начале чумы в Фивах и походе Креонта в Дельфы (с. 80), чтобы узнать, как победить чуму. Вторая стадия – получение фактических сведений от коринфского гонца и фиванского пастуха: в беде Фив виновен сам Эдип. Это крушение надежд Эдипа на возможность этического построения жизни, но он пытается найти обоснования не верить в разрушительную правду. Третья стадия – принятие правды о себе: рушатся его идеалы, царь принимает решение об

⁷⁹ Антитеза – (др.-греч. ἀντίθεσις — противоположение от ἀντί — против + θέσις — тезис) — риторическое противопоставление текста, стилистическая фигура контраста в художественной или ораторской речи, заключающаяся в резком противопоставлении понятий, положений, образов, состояний, связанных между собой общей конструкцией или внутренним смыслом. Электронный ресурс: <http://ru.wikipedia.org/wiki/%C0%ED%F2%E8%F2%E5%E7%E0>.

уходе из города. Эдип готов уйти на мифические острова из книги. Четвёртая стадия – развязка, уход Эдипа из Фив к островам, про которые читал в книге и которые не существуют в реальности. Эдип хочет быть как люди на островах: предвидя последствия своих поступков, они бездействуют и только так остаются этичными. Т.о., главная мысль сюжетной линии Эдипа – это уход героя в субъективную реальность сознания.

В романе Богдановой переакцентировка касается базовой структуры сюжета – актантной модели: подробно описывается история Иокасты/ Геры/ Сфинкс. Об активной фазе жизни Иокасты (потеря ребенка, уничтожение мужчин в образе переодетой Сфинкс) богиня Гера рассказывает как о прошлом. Тогда богиня сама внушала Иокасте желания и поступки, потому что желание Иокасты мстить мужчинам и Лаю совпало с целями Геры (отец развращенного Лаем юноши Хрисиппа молил ее о мести Лаю). Повествуя об Иокасте, Гера раскрывает собственное сознание, скрытые причины собственных поступков. В настоящем (в момент открытия Эдипом правды о совершенных им отцеубийстве и инцесте) Иокаста в романе Богдановой постоянно находится в состоянии сна, не участвует в изображаемых событиях. С. Богданова называет роман «Сон Иокасты», что заставляет поставить в центр произведения не активную, а пассивную (спящую) Иокасту. Ср.: античные авторы (Эсхил, Софокл, Сенека), выдвигая Иокасту в качестве героини, делали её подобной Эдипу – осознавая собственную вину и ответственность, она была активна в момент открытия правды об Эдипе: пыталась спасти сыновей от распри, а затем сама казнила себя (в трагедии Эсхила «Семеро против Фив»), в другой версии она повесилась.

В результате в романе С. Богдановой изменена актантная модель: здесь два главных героя – пассивная Иокаста и активный Эдип. И это не единственное умножение базовых сюжетных элементов, которое на деле ведет к минимизации смысла в этом романе. Структура романа «Сон Иокасты» осложнена также конструкцией «текст в тексте». В роман несколько раз вводятся цитаты из книги «Свидетельства путешественников и паломников», которую в дворцовой библиотеке читает Эдип. Эта книга запечатлела чуждый миру Фив иллюзорный (текстовый), но идеальный мир плавучих островов, в котором действуют особые законы.

Отношение к возможным (виртуальным) мирам важно в романе 2000-х гг., так как выявляет суть позиции персонажей: Эдип сначала воспринимает этот виртуальный мир как сказку, но позже принимает его как картину истинной жизни; Иокаста не знает о книге, но видит эти же острова в своих снах; Тиресий принадлежит миру этих островов, он пришёл оттуда⁸⁰, Гера подсказала когда-то Тиресию о том, что эти острова существуют.

⁸⁰ Тиресий поклоняется Локсию Аполлону, он жил на Делосе, который ранее назывался Астерия. Дёлос, реже — Дилос (др.-греч. Δῆλος, греч. Δήλος) (Астерия) — греческий остров в Эгейском море, в группе Кикладских

Таким образом, пространство и мир островов изображаются в романе за пределами книги «Свидетельств...» и за пределами сознания Эдипа, соединяя все существования и сознания главных героев. Благодаря этому приему (постоянному повторению цитат об островах и выявлению отношения к ним героев) Богданова минимизирует в сознании читателя выводы, сводя их к идее соединенного со-существования сознаний в бытии и небытии.

1.1.2. Графическая фрагментация романа как принцип минимизации

Одно из проявлений модернистской поэтики в романе Богдановой – воспроизведение потока сознания, изображение психики персонажей, а не только событий. В связи с этим важна структура текста, воспроизводящая жизнь сознания. Общая схема выстраивания сюжета романа С. Богдановой – чередование «голосов» персонажей и наррации от третьего лица. Богданова чередует фрагменты, воспроизводящие сознания двух персонажей – богини Геры и прорицателя Тиресия, а также повествование об Эдипе от третьего лица, в которое вместе с тем включает воспоминания, переживания и изменение точки зрения героя.

Все повествовательные фрагменты графически выделяются по-разному. Благодаря этому в романе сокращается описательная часть и «слова автора» (что соответствует минимизации статуса «авторитетного» слова в современной литературе).

Наибольший объем в романе занимает воспроизведение сознания Эдипа. Графически оно никак не выделяется и воспроизводится от лица неперсонифицированного повествователя, но включает в себя как в повествовательное целое разрозненные фрагменты сознаний Геры и Тересия. Значит, сознание Эдипа подчёркнуто как близкое повествователю и вмещающее в себя хронотоп художественного мира романа. Эдип постоянно содержательно остаётся субъектом повествования, не будучи субъектом речи. Его точка зрения, психологическая и физическая, определяет в романе действие в настоящем времени и пространстве (Эдип – актант «деятель»).

Изображение Эдипа в романе – реалистическое (то есть даётся с объективной точки зрения повествователя), но становится мифологическим в кризисные моменты, когда логика действительности становится непонятной герою. В такие моменты в повествование входит поток субъективного сознания Эдипа. Как правило, все эти кризисные моменты воплощают ключевые ситуации древнего мифа об Эдипе (после встречи с прорицателем Тиресием и вопроса к нему о причине состояния царицы, о сне Иокасты; при получении известия из

островов. Согласно мифам Древней Греции на острове произошло рождение богов Аполлона и Артемиды. С древних времён Делос являлся священным местом поклонения у греков. На острове есть множество достопримечательностей, в их числе храмы Аполлона и Диониса. Электронный ресурс: <http://ru.wikipedia.org/wiki/Делос>.

Коринфа о смерти Полиба, которого Эдип считал отцом; и когда он, узнав всю правду об убийце Лая, увидел в Иокасте свою мать). Отчаяние человека, понявшего, что он не властен над своей судьбой, что предугадать всё невозможно, выражено в потоке его внутренней речи (который графически не отделяется от слов повествователя). Когда Эдип принимает абсурд мира и невозможность его упорядочить, повествование о нём опять ведётся от третьего лица.

Таким образом, в романе С. Богдановой именно графикой субъективируются моменты, совпадающие с ситуациями античного мифа об Эдипе, а события земной жизни Эдипа, вымышленные автором, даются объективно, с точки зрения повествователя. Однако благодаря графическому совмещению точки зрения Эдипа с точкой зрения повествователя происходит также объективация модернистского субъективизма (например, благодаря этому объективируется миф о плавучих островах, в поисках которых Эдип уходит из Фив).

При этом повествователь лишён всезнания и всеохватного зрения. Место разрешения коллизий (по чьей вине чума в Фивах, в чем вина Эдипа) в романе Богдановой – это царский дворец в Фивах, где Эдип заперт, как в тюрьме; время событий – три дня. Расширение художественного времени и пространства происходит благодаря различным «носителям» знаний – книге, Тиресию, Гере, – текст или сознание которых цитируются также с различным графическим выделением.

Сознание Тиресия – это поток внутренней речи, поэтому его мысли излагаются в тексте курсивом (подчеркнута их особенность), без знаков препинания и без заглавных букв. Приём «потока сознания» позволяет автору подчеркнуть, что Тиресий живёт жизнью духа. В сюжете романа он присутствует при событиях жизни Эдипа, но не в качестве участника, а в качестве наблюдателя. Тиресий обладает мифологическим сознанием: он накапливает то, «что течёт и утрачивается в подвижной жизни»⁸¹. Именно графическое оформление мыслей Тиресия, данных как синтаксически нерасчленённый поток, указывает на это особое мифологическое сознание, вбирающее прошлое, настоящее и будущее. Тиресий, как и Гера, не зависит от физического мира – слепой прорицатель и странник, он не имеет «своего» места в реальности, зная прошлое и настоящее, не может вмешиваться в жизнь людей. Он знает всю правду о прошлой и будущей судьбе Эдипа, но раскрывает ему тайну его рождения и будущий уход на нереальные острова, вступая только в виртуальный контакт на уровне подсознаний (то он начинает мыслить от лица Эдипа, то Эдип думает его мыслями). Таким приемом С. Богданова, с одной стороны, подчеркивает, что Тиресий – проводник (актант «помощник»), который помогает Эдипу довериться интуициям и постичь запредельное. С другой стороны, изображает сознание «соединенного субъекта».

⁸¹ Эпштейн М., Юкина Е. Мир и человек // Новый мир, 1981. № 4. С. 238.

Текст книги «Свидетельства паломников и путешественников» графически всегда выделяется в романе кавычками, потому что книга вводится в роман как носитель объективных знаний (которые надо точно цитировать) – это «свидетельства». Объективность образа книги подчеркнута и тем, что ее читает не только Эдип, но и его сын Этеокл, но содержание книги не обращено к действительности, в которой существуют герои, в ней говорится о мире плавучих островов, в котором действуют ирреальные законы (люди не имеют теней, левитируют, видят всё внутренним зрением и т.д.). Игра автора с образом книги подчеркнута и тем, что она написана людьми, которые путешествовали по сакральным местам («свидетельства паломников»), но их не удивляют чудеса, происходящие на островах, они описывают острова как реальность. Образ и текст книги выполняют функцию объективации информации о мире, существующем за пределами реальности. Таким образом, графика и в этом случае позволяет свернуть множество смыслов и нюансов.

Сознание Геры воспроизводится в романе мелким шрифтом; это знак того, что богиню занимают те же проблемы и вопросы, что и людей, и того, что ее сознание включено в чье-то другое, более всеобъемлющее. Дело в том, что текст, фиксирующий сознание Геры, в целом посвящен Иокасте и представляет собой рассказ об Иокасте (хотя в романе нет слушателя, адресата этого рассказа). При этом Гера, восстанавливая произошедшее с Иокастой (ее впадение в состояние сна, ее регулярные переодевания в Сфинкс), раскрывает свою роль в судьбе Иокасты (именно Гера заставляет Иокасту мстить всем мужчинам и Лаю в образе Сфинкс), а также оценивает эти свои поступки, их результаты и саму себя как личность. Она наделена самопознанием и всезнанием, но её не интересуют конкретные события, происходящие с Эдипом, которого боги избрали для отмщения Лаю, так как она сама руками Иокасты мстит Лаю по просьбе отца Хрисиппа⁸². Она рассуждает об устройстве мира, определяет место богов в жизни людей и в миропорядке, но в последнем фрагменте романа появляется рассказ о Гере от третьего лица (хотя сохраняется её манера речи и мелкий шрифт текста). Это указывает на изменение позиций субъекта и объекта повествования, Гера видит себя глазами Иокасты-Геи и оценивает собственную малость.

Таким образом, первый принцип организации текстовой структуры – это столкновение и взаимное перетекание трёх сознаний, графически оформленное как перетекание трех текстов. Второй принцип организации повествования – это графическое выделение трёх частей. Выделение условное, т.к. в романе нет деления на главы, нет названий этих трёх частей, но они обозначены авторскими текстовыми знаками: первая и

⁸² Хрисипп – Сын Пелопа и нимфы Аксиохи. У отца Хрисиппа нашел приют фиванский царевич Лай, который в то время жил в изгнании. Хрисипп, отличавшийся красотой, был похищен Лаем для своих любовных утех. Обесчещенный Лаем, Хрисипп от стыда лишил себя жизни. Гера, покровительница брачных отношений, в наказание послала в страну Лая чудовищную полуженщину-полузверя Сфинкс (<http://godsbay.ru/hellas/hrisipp.html>).

вторая части отделены друг от друга разрывом – пунктирной линией (----), а вторая и третья части – точкой по центру строки (•).

Эта графика отражает, что правда постигается Эдипом не как озарение, не в один момент. Пунктирная линия – авторский знак, что Эдип (сознание, мироощущение героя) не меняется кардинально. Первая часть романа – о конкретных действиях Эдипа для исправления земной реальности, он хочет отвести беду от Фив и ищет ответы (он читает книгу, ходит к спящей Иокасте, принимает Тиресия, говорит с сыновьями). Вторая часть (приход гонца из Коринфа, встреча с пастухом, спасшим Эдипа в детстве): Эдип понимает ложность уверенности в том, что человек может быть субъектом своей судьбы. В третьей части Эдип приходит к выбору не наказания (ослепления), а ухода из города в небытие, из реального мира в идеальный мир, который описан в книге. Точка, отделяющая вторую часть от третьей, может символизировать тот остров, к которому стремится герой, и указывать на это как на контрапункт (с авторской точки зрения).

1.1.3. Актантная модель романа в контексте «нового» сюжета

В целом авторское деление романа С. Богдановой основано на принципе множественного фрагментирования произведения. Но данный приём минимизирует роман, потому что основная идея произведения прочитывается читателем-«со-автором» всегда «по вертикали» – на пересечении графически и идеологически выделенных фрагментов.

В. Петров⁸³ отмечал, что в случае фрагментации произведения необходима структура, которая будет связывать его в художественное целое. С. Богданова использует два обозначенных литературоведом способа: создаёт конкретную знакомую читателю модель, отсылая к мифу об Эдипе, и даёт новую «модель мирозерцания», которую читатель еще должен найти. Главной «обобщающей моделью» романа является его актантная структура, отсылающая к мифу об Эдипе.

Как уже сказано выше, роман полностью перенимает актантную структуру классического мифа об Эдипе. Новая модель, «новая информация о человеке» связана с образом Иокасты, которая существует в промежуточном пространстве в летаргическом сне. Главенство этого сюжета проявляется в том, что точки зрения на сон Иокасты умножаются; невозможность разъединить сознания видящих сон Иокасты Тиресия и Эдипа, Геры и Иокасты лишает повествование объективности. Соединение точек зрения в промежуточном пространстве сна Иокасты снимает трагизм развязки романа: уход всех главных героев (включая Геру) в небытие.

⁸³ Петров В. L'art prosaïc. Тенденции художественной эволюции: роман современный и будущий // Вопросы литературы, 2013. - №1. – С. 313-335.

В греческой мифологии Иокаста – фиванская царица, жена Лая, мать и затем жена Эдипа. После гибели Лая и освобождения Фив от Сфинкс Иокаста стала женой неузнанного ею собственного сына и матерью его детей. В «Эдипе-царе» Софокла Иокаста сначала всячески старается успокоить супруга, оскорбленного непостижимым для него обвинением прорицателя Тиресия, будто он является убийцей Лая, однако, выслушав рассказ коринфского вестника и поняв, с кем она делила ложе, она молит Эдипа прекратить дальнейшее расследование, а затем уходит во дворец, где кончает жизнь самоубийством. Еврипид в «Финикиянках» изобразил Иокасту, пережившей ужасное открытие и пытающейся примирить враждующих за власть над Фивами между собой своих сыновей Этеокла и Полиника. Узнав о готовящемся братоубийственном поединке, она устремляется на поле боя и закалывает себя мечом над их телами⁸⁴.

С. Богданова интерпретирует этот сюжет совершенно иначе. Л. Вязмитинова считает, что в романе Богдановой сюжет Иокасты дан не с точки зрения античных, а с точки зрения древних мифов: «По ходу развития сюжета задействуются языческие и христианские мифологемы, а центр тяжести перенесен с Эдипа на Иокасту, от "истекающей тоской материнской груди" которой оторвали младенца. Она уже "давно... стала центром Вселенной, словно мать наша Гея" – в мире, где "нет тяжелее греха, чем умертвить младенца", а predetermined судьба раскрывается в своей истинности после прохождения "через Стикс", то есть через обновление смертью. И сама богиня Гера, "всеведущая царица Олимпа", "пожелала пройти через Стикс, чтобы узнать, чем кончится придуманный ею миф" и, ощутив "славную прохладу" смерти, издает "победоносный и испуганный крик новорожденного"»⁸⁵.

Мы считаем, что в интерпретации сюжета Иокасты и романа нужно оттолкнуться от заглавия произведения – «Сон Иокасты». Именно здесь ключ к богдановской концепции сюжета об Эдипе, расходящейся с античным инвариантом. Во-первых, заглавие романа указывает, что Богданова поставила в центр своей концепции героиню, Иокасту. Во-вторых, Иокаста у Богдановой не движет фабулу, в отличие от Эдипа, она постоянно дана спящей, не действует, не говорит, в повествовании не даны её рассуждения или воспоминания. Т.е. Иокаста во сне принимает реальность без критериев морали и деятельного участия в ней.

С. Богданова выбирает из всего комплекса событий античного мифа об Эдипе экзистенциальную ситуацию духовного кризиса и самоопределения героя. Если Иокаста в романе – актант «спящая царевна», и умножение точек зрения на ее сон подчеркивает ее

⁸⁴ Ярхо В. Иокаста// Мифы народов мира. Энциклопедия в 2 т. Т.1. С. 554.

⁸⁵ Вязмитинова Л. Слово, замолвленное о «бедном срулике» и «похоронах кузнечика» (попытка анализа эстетической ситуации нашего времени) // Vernitskii Literature Молодая русская литература // <http://www.vernitskii.ru/vyazm.htm>.

всеобъемлющую пассивность, то Эдип – актант «деятель», и умножение точек зрения в повествовании о нем выражает его духовную активность, «разлом» его сознания. Точка зрения Эдипа представлена в романе в трех временных ракурсах и включена в два пласта повествования (о прошлом и будущем Эдипа повествует Тиресий, субъект повествования об Эдипе в настоящем времени – неперсонифицированный повествователь).

Все коллизии проявляют особый авторский слой смыслов, актуальный в 2000-е годы и отличающийся от закреплённого в мифах об Эдипе. Доминантой эдипова мифа можно считать «стремление к высшему знанию»⁸⁶, но Богданова сосредотачивается именно на процессе изменения сознания героя, в то время как античный миф подчёркивал действия героя, возникающие как следствия открытия правды (самоослепление, уход из Фив). Если в мифе история и действия Эдипа выявляют прежде всего его функции царя (акцентируют, что он способен брать на себя ответственность за государство), то в романе С. Богдановой акцент полностью перенесён на Эдипа-человека: функции деятельного властителя в большей степени перенесены на Креонта, Эдип дан в сфере частной жизни (библиотека, спальня Иокасты), отражена работа его сознания.

Таким образом, если в мифе высшим знанием (истиной) было открытие семейно-родовых трагедий как результата воли богов, то в романе Богдановой высшим знанием (истиной) становится открытие того, что человек может существовать в небытии (спящая Иокаста – символ этого). Образ Иокасты, существующей в своих снах на архипелаге плавучих островов, символизирует «вертикальную» связь сознаний всех персонажей, основанную на открытии ими мира плавучих островов, постижение которого происходит у каждого героя по-своему: Эдип о нём читает, Иокаста видит во сне, Гера постигает через сон Иокасты, Тиресию этот мир дан в воспоминаниях.

1.1.4. Структуры «текст в тексте» как создание образа промежуточного пространства

В романе С. Богдановой «Сон Иокасты», где особое внимание уделяется не узнаванию конкретных фактов героем, а переживанию Эдипом крушения устоявшегося окружающего мира, построенного им самим, условное пространство дано как альтернатива жизни Эдипа, возможность примириться с истиной. Условные (или промежуточные) пространства в романах начала XXI века показывают «зыбкость» мира, возможность быть вне времени либо во всех временах сразу. У Богдановой один из способов формирования

⁸⁶ Гринцер Н. Эдип Фрейда и Эдип мифа. С. 97.

промежуточного пространства романа, пространства, где «мир предстаёт безграничным и бесструктурным во временном и пространственном плане»⁸⁷ – структуры «текст в тексте».

В роман включены три «промежуточных» пространства: в книге «Свидетельства путешественников и паломников», которую читает Эдип; на карте из ослиной кожи, которую Эдип рассматривает, и в снах жены Эдипа Иокасты. Поэтому для анализа принципа минимизации и фрагментации романа нам важен способ представления этого мира автором через приём «текст в тексте». А.М. Геращенко видит в этом приёме «дистанцирование даваемого в них описания событий от основного повествования»⁸⁸. Введение интерпретации текстов является особенностью сюжета Эдипа в романе Богдановой, типичной для литературы послепостмодернистской.

В структуру романа С. Богдановой отрывки из книги «Свидетельства путешественников и паломников» включены шесть раз и образуют скрытый сюжет. Дважды Эдип дан в процессе чтения текста, три раза он рефлексировал, вспоминает кусочки текста, в финале Эдипу читает отрывки его сын Этеокл. Поэтика «документа», свидетельства важна как указание на «подлинность», «исконность» информации из книги. Несмотря на то, что в романе отрывки из «древнего» текста цитируются героями трижды, каждый раз с разной степенью подробности приводится только тот фрагмент из «Свидетельств...», где путешественниками описывается архипелаг⁸⁹ плавучих островов. Название книги говорит о том, что эти острова – святое место (туда совершаются паломничества).

Три раза цитаты даны в ситуации чтения героем книги: такой способ обращения к тексту используется в начале романа, когда Эдип пробует найти альтернативный способ существования в мире. В дальнейшем Эдип вспоминает или проговаривает на память текст книги: такое органичное восприятие мыслей из «Свидетельств» говорит об изменении сознания героя. Выявляя особую роль книги в эволюции Эдипа, автор сравнивает чтение Эдипа с тем, как читает Этеокл, его сын: Эдип постоянно заворочен текстом и старается разгадать его, для Этеокла чтение – скучная обязанность («Этеокл читал бесстрастным голосом, видно было, что содержание книги не увлекает его, и он выполняет скучную обязанность перед больным отцом» – с. 98).

Книга «Свидетельств» претендует на объективное знание, т.к. свидетельство – доказательство или удостоверение чего-либо⁹⁰. Паломник – богомолец, калика⁹¹, тогда как

⁸⁷ Там же. С. 211.

⁸⁸ Геращенко А.М. Роль вставных текстов в организации и развитии нарратива (на материале английского языка) // Автореф. дис. канд. филол. н. М., 2009. Электронный ресурс: <http://cheloveknauka.com/rol-vstavnyh-tekstov-v-organizatsii-i-razviti-narrativa#ixzz5J7HzNSQ0>.

⁸⁹ Архипелаг – группа островов, расположенных близко друг к другу и имеющих обычно одно и то же происхождение. (Электронный ресурс: <http://ru.wikipedia.org/wiki/%C0%F0%F5%E8%EF%E5%EB%E0%E3>).

⁹⁰ Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка: в 4 т. – Т. 4. – Ст. 60

⁹¹ Там же, Т. 3. – С. 13

путешественник – тот, кто много ездил по чужим местам⁹². Т.е. эти острова дано видеть не только религиозным людям, верующим в их существование, но и тем, кто существует в движении. «Свидетельства» написаны человеком, якобы бывавшим в разных местностях. Судя по заглавию, безвестный автор книги путешествовал и по сакральным местам, так что его не удивляют чудеса, происходящие на островах, он описывает их как реальность. Книга не объясняет действительность, которая окружает Эдипа, в ней описывается загадочный мир плавучего архипелага, в котором действуют иные законы, чем в Фивах и Греции. Книга запечатлела образ мира, чуждый Эдипу, но идеальный.

Истолкование книги Эдипом постоянно меняется: сначала он воспринимает описание жизни на архипелаге как случайный текст: «Он (Эдип) встал и, повернувшись к окну спиной, равнодушно водрузив на полку книгу, которую только что читал с интересом, вышел вон из библиотеки» (с. 76); позже (после крушения идеалов и внутреннего кризиса) принимает мир из книги как воплощение нового возможного образа жизни.

В романе Богдановой карта дважды включена в сюжет: после возвращения полководца Креонта, посланного Эдипом в Дельфы к оракулу, и при финальном уходе Эдипа из Фив. Эти ситуации в романе «Сон Иокасты» – границы сюжета об открытии Эдипом тайны своего рождения. Образ карты вводится в роман в ситуации, когда Эдип находится в самом начале пути познания тайны своего рождения и еще не понимает знаков, встречающихся на этом пути: «Спустя какое-то время Креонт вернулся – один, на исхудалом осле; шкура животного от старости и многочисленных клейм, оставленных его бывшими владельцами, походила на живую карту, возможно, она и была картой. Осел вскорости пал, и Эдип, найдя на его шкуре Фивы, Коринф и разделявший их Киферон, приказал сохранить ее в память о предсказании, полученном от оракула» (с. 80).

Карта на ослиной шкуре изображает не вымышленное пространство, а реальное, но указывает путь к архипелагу из книги. Карта – «текст в тексте» – это чертёж какой-либо части земли, моря, тверди небесной⁹³. Карта и книга различаются способом изображения пространства: на карте это чертёж, условные знаки; в книге же – развёрнутое описание. Таким образом, карта и книга – это материально разные «тексты». Тем более что в романе Богдановой картой становится ослиная шкура с ее естественными линиями. Шкура – сырая кожа животного, целиком и с шерстью⁹⁴. Таким образом, карта на ослиной шкуре – это еще и знак телесной символики. Символика «осла» в культуре широка, это животное символизирует глупость и похоть, с другой стороны, – упрямство⁹⁵. Получается, что карта на

⁹² Там же, с. 544

⁹³ Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка: в 4 т. – Т.2. – Ст. 231.

⁹⁴ Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка: в 4 т. – Т. 4. – Ст. 1450.

⁹⁵ Трессидер Дж. Словарь символов/ пер. с англ. С. Палько. – М.: ФАИР-Пресс, 2001. – С. 260.

ослиной шкуре обозначает долгий и сложный путь к пониманию правды и цели путешествия.

Шкура становится картой не только после путешествий и отметок разных городов, но и благодаря старости (то есть только в старости можно увидеть связь между событиями). Клеймо – «знак, налагаемый на предметы, метка, печать». Клейма в представлении Эдипа означают совершившиеся события его жизни, разные её этапы, а морщины, знаки старости, – связь событий между собой. Благодаря карте Эдип не просто познает пространство своей жизни в целом, но начинает усматривать связь между событиями.

Второй раз о шкуре говорится перед уходом Эдипа из Фив, когда он уже узнал о страшной тайне своей семьи. В этой ситуации (при взглядывании героя в карту) меняется его «прочтение» мира в целом и своей судьбы в частности: сначала он видит на шкуре-карте только спланированные им самим «объекты» («Фивы, и Коринф», «морской берег» и «гора» – это привычные координаты его мира); затем – когда лучи солнца высвечивают фактуру самой шкуры, и она видится Эдипу во всей материальной сложности и объеме (в отблесках различного света и знаков оконного «орнамента») – заведомо известные ему объекты перестают вызывать интерес, и герой переключается на расшифровывание «случайных» знаков шкуры («странного рыжего пятна», «изогнутой линии», «проплешины», неверно «принятой им за Фивы»). После этого герой проводит параллель между «случайными» знаками карты и неотрефлексированными событиями его личной жизни (либо казавшимися случайными, либо удаленными в будущее). Мысленно совмещая «текст» (знаки на карте) и «реальность» (события личной жизни), герой становится способен понять свои нынешние интенции и внутреннюю цель («дорогу к морю»).

Таким образом, книга «Свидетельства паломников и путешественников» и карта на ослиной шкуре – конкретные (материальные и текстовые) источники, рождающие отчужденное и обобщенное представление Эдипа о промежуточном пространстве. В этом смысле они являются способом минимизации повествования.

Однако в контексте исследования структур «текст в тексте» необходимо упомянуть и сюжет интерпретации героями снов Иокасты, которые можно рассмотреть как «тексты», состоящие из символов.

Эдип домысливает существование Иокасты, потому что оно не укладывается в рамки его реальности, герой хочет объяснить и логически выстроить даже непонятные ему улыбки жены, и, тем более, её многолетний сон. Первый раз дух Иокасты дан в романе в интерпретации Эдипа: «Ему чудилось, что, оставив собственное тело как прекрасную, привычную, но ставшую вдруг по какой-то причине неудобной раковину, она, точно рак-отшельник, подыскала себе другое жилище, где-то очень далеко от него, и что там она и

обитает – совсем другой женщиной, спит, разговаривает, смеется, готовит пищу, поет песни, а ее тело, оказавшись в его объятиях, улыбается, печалится и стонет, запоздало отвечая лишь на события нынешней ее жизни вдали от Фив, не зная ни Эдипа, ни детей, ни комнаты в башне» (с. 78-79).

Цитата демонстрирует догадку Эдипа, что телесная «омертвелость» (сон) не означает утраты жизни духа – в процессе сна смешиваются реальности существования человека. Образ-символ «раковина» – в центре внимания. Раковина – «череп, в котором живёт слизень»⁹⁶, – это пространство, ограничивающее взаимодействие с внешним миром. В символическом плане раковина и ракушка означают как положительные явления (зачатие, обновление, процветание, возрождение), так и отрицательные (траур, уход от действительности)⁹⁷. В отношении Иокасты работают оба толкования: она ушла от мира, реальности, чтобы сначала продолжить своё существование независимо от этой реальности, а затем возродиться.

Второе упоминание снов Иокасты дано в осмыслении Геры. История царицы Иокасты, её сны даны в романе через слова богини Геры, которая считала себя автором и хозяйкой всех снов и действий Иокасты, но к концу романа Гера видит сны Иокасты как «комментатор», со стороны: «О, моя Иокаста, я запомнила каждый твой сон! Тебе снились далекие острова, их было множество, и они перемещались по океану произвольно, хаотически меняясь между собой местами, так что никогда нельзя было точно определить, где они расположены и они ли это в действительности. Ты будто бы стояла на берегу одного из них и наблюдала за срывающимся полетом белых морских птиц, у птиц этих не было теней, ничто не притягивало их к земле, кроме их собственной воли и силы человеческой привычки.» (с. 91).

Гера, существующая (как богиня) на границе божественного и профанного мира, способна проникать в сознание Иокасты. Этот сюжетный прием нужен Богдановой, с одной стороны, для того, чтобы объективировать сны Иокасты (сознание Геры – внешнее по отношению к сознанию Иокасты), с другой стороны – для того, чтобы усилить мифологическую значимость книжной информации об островах. Из наблюдений Геры видно, что Иокаста в своих снах существует на тех плавучих островах, к которым начинает стремиться Эдип, прочитав книгу «Свидетельств...». В сюжете данного сна Иокасты переплетаются виртуальный мир архипелага, сознание спящей Иокасты и сознание прочитавшего книгу Эдипа. И все эти реальности показаны через сознание Геры, которая комментирует их.

⁹⁶ Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка: в 4 т. – Т.3. – Ст. 1584.

⁹⁷ Трессидер Дж. Словарь символов/ пер. с англ. С. Палько. – М.: ФАИР-Пресс, 2001. – С. 302-303.

Суть использования в романе образа сна – в изменении и умножении точек зрения, а значит, комментарий сна является средством минимизации повествования. Иокаста, погруженная в свое сознание, сначала наблюдает мир островов, находясь внутри него, – и не испытывает дискомфорта от его необычности (птиц без теней, отсутствия следов). Она сама – часть этого «беспочвенного» мира: «Поступь твоя была столь легка, что песок не скрипел под ногами и не хранил отпечатков твоих босых ступней». Затем ракурс видения меняется – Иокаста обретает позицию отчуждения, смотрит на острова как наблюдатель и сразу видит все плоским: «Ты закрывала глаза, а затем вновь открывала их, и вот уже весь пейзаж тебе представлялся плоским и наивным, как картинка из детской азбуки», птицы были «точно нанизанные на невидимые проволоки». И, наконец, – третье изменение ракурса: Иокаста начинает чувствовать себя субъектом чьего-то сознания и частью плоского «пейзажа» островов: её рассматривает «незнакомец с седыми кудрявыми волосами и глубоко посаженными синими глазами» (Эдип).

Таким образом, с одной стороны, во сне Иокаста стоит на «берегу», символизирующем промежуточное пространство, так как это «на пределе земли и воды»⁹⁸, с другой стороны, комментатор-Гера подчеркивает, что острова, включенные в перспективу «дали» и «изменчивых небес», не являются объективной реальностью, они – плоская картинка реальности, которую лишь наблюдает, а не проживает чье-либо отчужденное сознание (в данном случае – Эдип).

Так возникает еще одна трактовка промежуточного пространства – это пространство, когда на него смотришь с разных точек зрения.

1.1.5. Свёртывание промежуточного пространства в финале романа

В финале романа, когда Эдип пересмотрел своё существование и жизнь с новой точки зрения (выйдя из своих сложившихся готовых представлений), он уходит из Фив. Этот уход означает в реальности смерть героя и всех персонажей его сознания, которых он пытался объяснить: Иокасты, Тиресия, Геры.

В связи с этим в финале возникает образ пространства, промежуточного и для богов, и для людей, – пространства реки Стикс⁹⁹: «Харон не знает ничего ни об Иокасте, ни об Эдипе: он лишь видит перед собой новую пассажирку для своего ветхого судна, он берет себе бусину, ему нравится аметист, оживляющий все в этих скорбных сумерках светлым сиянием, переправа оплачена, и Гера садится в ладью – на паром ли? на движущийся ли мост? на плот, подпрыгивающий при каждом вздохе времени? – садится и отправляется на

⁹⁸ Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка: в 4 т. – Т. 1. – Ст. 201.

⁹⁹ Стикс – в греческой мифологии река в царстве мёртвых// Мифы народов мира. Энциклопедия: в 2-х т./гл. ред. С.А. Токарев. – М.: НИ «Большая Российская энциклопедия», 1997. – Т. 2. – С. 469

другой берег. Сойдя там, она протягивает вперед ладони, и, захватив будущее, создает мутную смесь его с прошлым. В эту смесь включено все, там плавают соединившиеся фигурки Эдипа, Тиресия и Иокасты, там растворяются глиняные таблицы, поведавшие потомкам о плавучем архипелаге и развлекавшие предков, явленных на свет позже собственных детей. Стоя на черном песке и глядя вслед удаляющемуся в ладье Харону, Гера чувствует славную прохладу окружающей ее смерти, она вздрагивает и издает резкий крик – победоносный и испуганный крик новорожденного» (с. 102).

Богданова подчеркнула, что Харон (хтонический перевозчик в мир мертвых¹⁰⁰) никого и ничего не знает загодя (не опирается на готовое знание) и оценивает оплату за переправу исходя из сиюминутной ситуации («он берет себе бусину, ему нравится аметист, оживляющий все в этих скорбных сумерках светлым сиянием»). Например, аметист – камень умеренности, покоя и смирения¹⁰¹ – полностью соответствует данной ситуации в жизни Эдипа. Ладья, паром, мост и плот – перебор этих средств переправы (так же, как упоминание образов Стикса, сумерек и аметиста) указывает на промежуточное пространство. Перебор не случаен: ладья и плот – подвижные средства водной переправы, которым не задана на берегу точка прибытия, паром и мост – соединяют два берега тем, что закреплены на обоих берегах. Перебор заканчивается тем, что выбран плот – самое примитивное, свободное, но и ненадёжное средство передвижения, плыть на котором можно, только отдаваясь на волю стихии (воды, времени).

Гера дана в финальной цитате романа как главный действующий субъект. Гера – богиня, она может не просто проходить между миром живых и мёртвых, но и осознавать себя там, чего не дано людям, для которых этот переход возможен только после смерти. Подчеркивая, что она делает смесь прошлого с будущим, автор указывает на промежуточность как итог существования во времени (это избавление от линейного представления о времени, о логической связи между событиями).

Принятие всего, что было и будет, – это одна из черт жителей архипелага, к которой стремился Эдип. В глиняные таблицы превращается и книга Эдипа – это более ранний способ записывать информацию, то есть книга Эдипа – это не первоисточник, а лишь одно из вторичных свидетельств о мифическом архипелаге. «Соединившиеся фигурки» людей, которые соединились в руках богини говорят о том, что люди отличаются от остальной материи; то, что герои в этой смеси отличаются друг от друга показывает их архетипичность, в следующих воплощениях они останутся матерью, сыном, стариком, независимо от времени и места рождения.

¹⁰⁰ Там же. С. 584

¹⁰¹ Трессидер Дж. Словарь символов/ пер. с англ. С. Палько. – М.: ФАИР-Пресс, 2001. – С. 12.

Песок, на котором стоит Гера, назван чёрным – он находится в подземном царстве, там нет солнца, т.е. всегда тень, которая, в отличие от отсутствия тени на архипелаге, связывает всех с землей, символизирует смерть и рождение одновременно: поэтому Гера стоя на чёрном песке одновременно чувствует смерть и рождение.

Промежуточные пространства романа являются не только способом показать основные смыслы в произведении, но и представляется структурой, объединяющей всех персонажей, которая одновременно дана и в восприятии каждого персонажа, и как некие отдельные артефакты (книга и карта), существующие объективно. И это именно то, что в финале должен понять сам читатель, наблюдающий соединение персонажей в пространстве.

Таким образом, при анализе минимизации в романе С. Богдановой «Сон Иокасты» мы находим нарративную структуру минимизации: представление в романе образа промежуточного пространства, объединяющего всех персонажей; наднарративную структуру – актантную модель мифа об Эдипе, наполненную автором новыми смыслами о месте человека в мире; наднарративную структуру – авторское членение текста на точки зрения трёх персонажей, включение в роман конструкции «текст в тексте» и всего произведения на три части.

1.2 Ю. Волков «Эдип царь» – минимизация как принцип создания беллетристического романа большого объёма

Т.М. Гольц описывает следующие свойства, которые считает отличительными для беллетристики независимо от времени создания:

– «беллетрист работает на публику и исповедует лишь законы конъюнктуры, спроса и рынка, ни на какой подтекст и не рассчитывает: ему нужно создать лишь лубочную картину» (однако в отличие от литературы массовой, беллетристический текст – «не ангажированный»¹⁰²;

– «нарочитое упоминание одной и той же детали» («в то время как в большой литературе художественная деталь должна становиться сюжетообразующей, словно заключающей в себе еще одно недосказанное, непоясненное произведение, которое автор имел в виду, но оставил на волю читателя дорисовывать это произведение самому, в беллетристике, наоборот, все должно быть предельно досказано и дорисовано»)¹⁰³. Ср.:

¹⁰² «Под беллетристическим типом текстов понимаются такие, которые имеют своей первой ценностью сам текст как источник эстетического (не ангажированного утилитарной внешней целью) чтения» (Крижовецкая О.М. Современная беллетристика: дискурс и нарратив // Критика и семиотика. Вып. 13. 2009. Новосибирск: НГУ, 2009. С. 208).

¹⁰³ Жаринов Е. Романтическая беллетристика в России начала XIX века. Электронный ресурс: http://www.samopiska.ru/main_dsp.php?top_id=1151.

«Высокая литература отвергает ... то, что слишком полно, слишком последовательно реализует ее собственные нормы и, следовательно, представляется тривиальным и ученическим»¹⁰⁴.

Для нашего исследования важно, что увлечение прописыванием деталей ведет не только к стилистическим «красивостям» беллетристики, но и к избыточности повествования: нарратив в беллетристике разворачивается со множеством уточнений. Это объясняется тем, что «беллетристика – средство вписаться в существующие культурные стереотипы, “освежить” их и слегка активизировать. ... Перлокутивный эффект беллетристического интертекста – комфортное для реципиента узнавание известного в неизвестном, создающее чувство удовлетворённости собственной компетентностью в сфере культурных феноменов»¹⁰⁵.

Таким образом, беллетристика всегда воспроизводит культурное как повседневное (цель беллетристики – вписать современника «в существующие культурные стереотипы»). Это создает не только особенности стиля повествования, но и особенности картины мира в беллетристике – авторы дают множество детальных сопоставлений окультуренных картин прошлого и современности. Благодаря этому в беллетристическом произведении важную роль играют эквивалентности между прошлым и настоящим. Этот нарративный прием, с одной стороны, ведет к тому, что «лубочная картина» современности вписывается в культурный и квазиисторический контекст, позволяющий так же, как детализирование, «предельно досказывать и дорисовывать» коллизии современности. С другой стороны, осознаваемые читателем эквивалентности являются сами по себе минимизирующими содержание наднарративными структурами.

1.2.1. Эквивалентности как сюжетная стратегия в романе Ю. Волкова «Эдип царь»

В беллетристическом модернистском романе Ю. Волкова «Эдип царь» (2006), объем которого превышает 600 страниц, изображаются две эпохи (50-е годы XX века и античность времен Эдипа), каждой соответствует многоплановая сюжетная линия.

Прежде всего, подчеркнем беллетристическую идею произведения, которая заключается в том, что в художественном поле романа сближаются истории персонажей разного социального статуса: царской семьи Эдипа, ведущей происхождение от богов, и среднестатистической советской семьи портовых служащих. Мы считаем важным это подчеркнуть, потому что, во-первых, эта разница будет демонстративно нивелироваться автором путем адаптации мифологического сюжета (Иокаста и Эдип в романе – «средние»

¹⁰⁴ Лотман Ю.М. Массовая литература как историко-культурная проблема // Лотман Ю.М. Избранные статьи: В 3-х т. Таллинн: Александра, 1993. Т. 3. С. 384.

¹⁰⁵ Крижовецкая О.М. Современная беллетристика: дискурс и нарратив ... С. 205-206.

люди: Иокаста изображена Волковым как дочь смольщика лодок¹⁰⁶, Эдип – как портовый рабочий); во-вторых, это ход беллетриста, указывающего на значительность повседневных переживаний среднего человека XX века. Балансировка статусов героя проявляется, например, в том, что, изображая Эдипа преимущественно путником и грузчиком, Волков называет роман «Эдип царь».

Для понимания процесса минимизации важно, что две сюжетные линии романа развиваются независимо друг от друга, но моделируют один тип семейных отношений. «Материальное» пересечение сюжетных линий происходит только наложением друг на друга пространств и топосов (античности и XX века). Это наложение обусловлено тем, что герои обеих линий открывают изменяющуюся, колеблющуюся реальность, в которой нельзя четко определить границы. Обращаясь к классическому мифу об Эдипе, Ю. Волков для передачи современной картины мира и коллизий адаптирует его: некоторые части мифа редуцирует, другие – делает более яркими и широко развернутыми.

История Эдипа и Иокасты – это сюжет античности в романе Волкова. Сохраняя внешнюю форму ключевых (знаковых) событий судьбы Эдипа, Волков наполняет их иным содержанием (Сфинкс не нападает на людей; встреча с Лаем происходит на мосту, а не на дороге; Лай гибнет не от руки Эдипа, а от случайного падения на шпигарь в реке). Затем, акцентируя дорогу как основное пространство жизни героя, автор создаёт (выдумывает) события жизни Эдипа в Фивах как простого человека (например, его жизнь в маргинальной атмосфере порта). Волков подробно описывает судьбу Иокасты после смерти Лая, изменение её отношения к себе и к миру. Встречу Иокасты и Эдипа мотивирует не политической необходимостью (титул царя – награда за победу над Сфинкс), а биологическим, чувственным влечением, соединяющим героев вне времени и пространства (встреча происходит в условном пространстве русской деревни). Неслучайно попытки героев античной линии упорядочить жизнь в социальном пространстве (в Фивах), по Волкову, не удались, и это приводит их в пространство дороги.

Сюжет XX века, сюжет современности – это история семьи Владимира, Зои и их сына Витяши. Действие происходит в конце 1950-х годов в советском южном портовом городе, который не называется. Герои, действующие в этом квазиреальном пространстве, начинают осознавать энтропию жизни (бесследно исчезает в море теплоход «Ашхабад», Владимир впадает в кому, Зоя раздавлена борьбой с бытом, Витяша не может преодолеть болезни). Энтропия окружающего мира, невозможность реализоваться в нём (Зоя уволена с работы, Владимир стал инвалидом) приводит героев к решению уйти из реального мира в условное пространство дороги. В конце романа Зоя и Витяша показаны в пути, в мифологизированном

¹⁰⁶ Ср.: согласно греческим мифам Иокаста – дочь могущественного фиванца (или царя Фив) Пенфея.

пространстве условной дороги, сопровождаемые прорицателем Тиресием, героем античного мифа об Эдипе. Последние сцены романа показывают, что к осознанию жизни как движения, как вечной дороги приходят не только Зоя и Витяша, но и Эдип, Иокаста и Тиресий.

Таким образом, в сюжетной структуре романа Ю. Волкова присутствует парадигма персонажей-актантов мифа об Эдипе, но их «антропологические функции» проверяются сопоставлением с эквивалентными персонажами сюжетной линии XX века. Поступки и действия персонажей античной линии романа (и их характеристики) максимально развёрнуты для создания эквивалентностей с современностью XX века с целью снятия остроты современных коллизий. Для нас важно подчеркнуть, что подобный подход позволяет Волкову более компактно «укладывать» многоплановый сюжет в сознании читателя.

Кроме того, в романе эквивалентно изображаются по три поколения одного семейного рода в каждом «времени», которые образуют поколенческие пары: поколение дедов, отцов и детей. Имея общие основные конфликты и проблематику, события и мотивации, действия каждого поколения не полностью изолированы, не принадлежат только одному поколению. Это смешение поколенческих схем также создаёт наднарративную семантику современного сюжета об Эдипе и ведет к минимизации (схематическому обобщению) содержания огромного романа.

Таким образом, весь широко развёрнутый многогеройный и многолинейный сюжет беллетристического романа Ю. Волкова может быть сведен к нескольким минимизирующим сюжетным схемам и эквивалентностям, но сознательно нацелен на беллетристическое «забалтывание» неразрешимых вопросов существования современного «среднего» человека благодаря обнаружению сходств и пересечений в трагических обстоятельствах частной жизни персонажей разных эпох, разного социального статуса и разных поколений.

Для полноты интерпретации романа надо отметить и еще один аспект, осложняющий объяснение минимизации в этом произведении. Хотя сюжетная линия XX века дана в рамках конкретного социально-исторического времени и места (конец 1950-х – начало 1960-х годов, портовый город на Каспийском море), эта определённая континуума размывается в нескольких сюжетных ситуациях: в снах мальчика Витяши об античных героях; в ситуации трагического падения Владимира с балкона (запараллелена в античной линии с ситуациями падения Лая с моста и битвы Иокасты с волком-оборотнем); в загадочном исчезновении в море советского теплохода «Ашхабад», материализовавшегося в пространстве античности. Так организуется промежуточное пространство, объединяющее обе сюжетные линии и выводящее героев («средних» людей) из экзистенциального тупика.

С. Костырко, не говоря о минимизации, все-таки отмечает важность процесса сведения всех сюжетных линий в одну точку промежуточного («иноного») пространства (признак модернизма). По Костырко, Ю. Волков «изо всех сил пытается насытить «бытийным», «потусторонним» повседневную жизнь Зои и, наоборот, «приблизить» к нам фигуру Эдипа, раскрашивая его средствами бытописательной прозы. И все для того, чтобы в финале романа свести героев в некой точке «вневременного времени» и «внепространственного пространства», где побредут из никуда в никуда несколько персонажей, в которых угадываются черты Зои, Иокасты, Эдипа, Лая и т.д.». Однако С. Костырко считает, что собственный миф у Ю. Волкова создать не получилось. Мы считаем, что цель Волкова – формирование в романе образа промежуточного универсума («середины мира»), который позволит читателю осознать главную обобщающую мысль романа – принятие смягчённого отношения к драматизму существования.

1.2.2. Пространственные «пуанты» как способ минимизации: создание промежуточного пространства

«Материальное» пересечение сюжетных линий происходит только наложением друг на друга пространств и топосов. В обоих сюжетах фигурируют следующие одинаковые топосы: Десятка, Татар-базар, Стрелка и порт. Вместе с тем хронотоп романа – в двух исторических эпохах два приморских города, то есть в целом Волкова интересует только пространство социума, окультуренное пространство.

Вследствие этого в двух временных пластах романа топосы городов воссоздают похожие условия взаимодействия общества и отдельного человека. Наличие в античном полисе русских топонимов говорит о беллетристической условности обоих пространств, они оказываются исторически и географически неточными, но создают общий фон для раскрытия коллизий главных персонажей. Пространство в линии XX века по мере развития сюжета все более конкретизируется и сужается, тогда как пространство в линии античности всё более абстрагируется и расширяется. В конце романа герои обеих сюжетных линий попадают в условное пространство дороги.

Внимание акцентируется на отдельных точках, нет панорамы, точечные пространства не замкнуты. Конкретные локусы связываются в парадигму по принципу лабиринта (так изображены дворец, улицы). Лабиринт – это символ препятствия для человека или для его души, символ «антидеятельности», вариант «сизифова труда»¹⁰⁷. Точечные пространства организованы также по принципу концентрических кругов – частное пространство, социальное пространство (город) и природное пространство (река, степь).

¹⁰⁷ Энциклопедия. Символы, знаки, эмблемы. С. 271.

Частное пространство – это квартиры в линии XX века, дворец и речное судно капитана Молчальника в античной линии. В романе дом всегда изображён как пространство скученного (массового) проживания, где происходит самоутверждение героев (Витяша определяется в кругу дворовых мальчишек, Зоя – среди соседей, Иоската – в многонаселённом дворце). Это отражает реалии XX века, исследуемы Волковым. Город – это пространство социальных контактов, но внимание обращается на объекты повседневной жизни городских масс (храмы и площади в Фивах; больницу, баню – в пространстве XX века). Пригородное пространство связано с водной стихией – это порт и переправа через реку. Порт оказывается социально значимым пространством – это место работы, которое оказывается местом противостояния «среднего» человека и социума. Порт связан с рекой, которая символизирует «необратимый поток времени»¹⁰⁸, но в романе, наоборот, река даёт возможность связи времён, путешествия во времени и возвращения обратно. Природное пространство в романе – условное, оно включает в себя Каспийское море, реку вблизи Фив и пригородную местность рядом с Фивами, то есть связано со стихией воды.

Таким образом, очевидно, что автор постоянно создает минимизирующие структуры на всех уровнях повествования, запараллеливая объекты изображения. Этому же способствуют и условные допущения, конструирование квазиреальности. Например, сюжетная линия XX века вписана в социально-историческое время и место: конец 1950-х – начало 1960-х годов, портовый город на Каспийском море. Но эта определённая континуума размывается в нескольких сюжетных ситуациях: в снах Витяши об античных героях; в ситуации трагического падения Владимира с балкона (запараллелено в античности с ситуацией битвы Иокасты и волка-оборотня); в ситуации загадочного исчезновения в море советского теплохода «Ашхабад», материализовавшегося в античности.

Балкон в доме Владимира и Зои является не личным, а общедомовым пространством. Это воплощает массовый уклад жизни «советского» двора, проходящей на виду, промежуточной между общественной и семейной/интимной. Так же изображается и балкон в Фивах: «Они миновали двор и двумя кошками поднялись по наружной лестнице на короткий балкон» (глава 34 «Побег», с. 300). Промежуточное пространство балкона позволяет вычитать в романе объяснение главной интриги – падения Владимира: падение Владимира объясняется ситуацией наложения друг на друга двух времен. В сюжете античности Иокаста после смерти Лая убегает из дворца в поисках мужской силы и сексуального удовлетворения и на улицах Фив встречает случайного мужчину, который, заведя её на балкон, начинает превращаться в волка. Испуганная женщина толкает его через перила балкона. В линии современности Владимир, хоть и не изображен оборотнем, имеет звериные повадки (его

¹⁰⁸ Энциклопедия. Символы, знаки, эмблемы. С. 416.

прозвали «блудным котом»; подчеркивается, что его бывшая жена «Тина волка не видела. Он выскальзывал всякий раз, как она приходила» (глава 46 «Володька – блудный кот», с. 423). Этот прием эквивалентности позволяет Волкову сформулировать обобщающую для XX века идею – об опасности, загадочности и промежуточности бытовых пространств повседневной жизни массового человека.

Порт (пространство между сушей и морем/рекой, между городским укладом и водным транспортным движением) изображается местом, где происходит соединение двух времён – античности и XX века. Универсальность пространства порта создаётся не только сходством реалий, присутствующих в XX веке и в античности (моторные суда, баркасы РБТ, диспетчерская в Фивах и в XX веке), но и эквивалентностью мельчайших портовых событий, которые происходят в обоих временах. Например, смерть грузчика (второстепенное событие для развития сюжета) описана в античной линии так: «Эдип увидел, как здоровенный парень из лучшей портовой бригады, белокурый красавец македонянин, похваляясь своей силой, забирал на плечи по два и по три мешка; ему кричали с кораблей: навали ещё! ... но, сойдя на пирс, вдруг остановился и рухнул вперёд лицом, а когда отвалили мешки от него, был он мёртв» (глава 26 «Всадник», с. 221). И в XX веке: «Во второй половине дня на пирсе случилось несчастье. Погиб молодой грузчик Дамир, умер на бегу, повалившись с мостков, выбросив на асфальт три ящика с керамической плиткой. Говорили, лопнуло сердце» (глава 61 «Красный крест», с. 547). То, что композиционно эти главы очень удалены друг от друга, позволяет автору длить в сюжете романа связи между двумя линиями и тем самым сохранять ощущение присутствия общего вневременного «промежуточного» пространства.

Обращает внимание и образ реки, так как Фиванский порт в романе Волкова не морской, а речной. Река – «символ необратимого потока времени и, как следствие этого, – потери и забвения. Она также символ направления»¹⁰⁹. На реке Эдип достиг состояния гармонии и смирения перед миром, потому что переживает ощущение «серединности» собственного местоположения и неиерархической соединенности всех явлений бытия (судна и мотора, льда и горизонта, животных и богов).

Как символ промежуточного пространства и соединения двух временных линий показан дизельэлектроход «Ашхабад», исчезающий из порта в XX веке и появляющийся на реке на глазах Эдипа. «Кроме караванного капитана в осенней экспедиции участвовали лоцманы, специалисты-ремонтники, врачи и родственники рыбаков. Всего на “Ашхабаде” уходило в море около пятисот человек» (глава 5 «Ашхабад», с. 42). Этому эквивалентна ситуация путешествия каравана купца Лика в античном сюжете: Эдип, путешествуя из Тиринфа в Фивы, присоединяется к каравану купца Лика. Сама структура каравана в

¹⁰⁹ Энциклопедия. Символы, знаки, эмблемы. С. 416.

античности похожа на караван XX века: купец Лик, руководитель; его друзья-купцы, слуги и стражники. Семантике «каравана» близко и название дизельэлектрохода: Ашхабад (туркм. Aşgabat) – столица Туркменистана (Туркмении), государства в Средней Азии. Кроме того, Волков претворяет в сюжете реальный исторический факт: в середине XX века (1948 год) город Ашхабад пережил катастрофическое землетрясение и гибель примерно 100 тысяч человек¹¹⁰.

В романе название судна показывает его абсурд, промежуточность: судно, которое плавает по морю, носит название города пустыни. В сюжете античности появление «Ашхабада» изображается в контексте условной семантики – судно возрождается как текст: «Стоя у борта, Эдип заметил вдруг прямо по курсу судна какую-то тёмную массу, стоявшую горой на плесе. Точно бы целый остров выпростался из чёрной воды... Какие-то буквы имени корабля были писаны вроде бы по-ахейски, но другие, странные, непривычного очертания, напоминали персидские знаки или даже египетские иероглифы. Ум его запечатлел следующую картину слова, начертанного охрой над ватерлинией судна: АШХАБАД» (глава 40 «Возвращение Иокасты», с. 359 – 360).

Пространство деревни капитана Молчальника, в котором встречаются Эдип и Иокаста, можно назвать промежуточным, так как оно содержит бытовые следы разных культур: древнегреческие герои помещаются в русскую деревню, уклад которой не менялся столетиями. Пространство деревни и подворье Молчальника организованы традиционно по-русски: изба, баня, палисад. По сюжету, для античных персонажей романа – это повседневная среда и уклад: «Под вечер первого долгого дня в деревне они лепили с женой хозяина, черноглазой Аглой, вареники и пельмени» (глава 38 «Затон», с. 340-341). Промежуточность пространства деревни создаётся эквивалентностями деталей. Например, в доме капитана Молчальника, в который попадают Эдип и Иокаста, Иокаста видит куклу дочери капитана с оторванной «за воровство» рукой. В XX веке подобная деталь изображена в доме любовницы Владимира, дочь которой тоже жестоко играет с куклой и не объясняет причин увечья куклы: «Ну что же, что больно? – отвечала Дася, пожимая плечами. – Терпи!» (глава 42 «Женщина с Десятки», с. 379). Подобное сопоставление позволяет, сводя к минимуму комментарии, представить две разные социальные модели, которые перенимают дети у взрослых: жестокость в древнем мире – это наказание за нарушение социальных норм; в XX веке жестокость – это абсурдная массовая норма, мотивированная общим принятием страдания.

Существования героев двух сюжетных линий начинают сливаться. Введенная в роман ситуация вечной снежной зимы в Фивах сближает юг Греции с русской действительностью.

¹¹⁰ Ашхабад. Электронный ресурс: <http://ru.wikipedia.org/wiki/Ashgabat>.

Снежный покров Фив – это способ автора показать промежуточность выдуманного им пространства полиса, поскольку географически в Фивах снега быть не должно («На юге Греции самые холодные месяцы – январь и февраль, когда в ночные часы температура воздуха около +6°, днем +12 – +13°»¹¹¹). Переход от травы к снегу создаёт промежуточность пространства: воплощает состояние не только между зимой и летом, но и между жизнью и смертью, застыванием: «Ко множеству слухов, связанных с городом Кадма, Эдип относился снисходительно, но скептическая крепость его поколебалась на границе фиванской земли, когда он собственными глазами увидел мгновенный, шагами мерянный, переход от летней зелени к снежному полю» (глава 4 «Дорога коровы», с. 30 – 31). Снег – замёрзшая вода – символизирует одновременность жизни/смерти.

Таким образом, наложение времени и пространства двух сюжетных линий происходит несколько раз: исчезновение из советского порта дизельэлектрoхода «Ашхабад», который затем появляется в античности; падение Владимира с балкона, параллельное падению Лая с моста и бою Иокасты с оборотнем; приезд античных героев в русскую деревню, находящуюся недалеко от Фив; русские артефакты (сарафан, кремль) в пространстве античного мира. Это авторские знаки беллетриста, указывающие, что герои романа («средние» люди) проживают универсальные ситуации.

Кроме того, в романе создаётся система «дорожных» образов, воплощающих обобщающее представление о «центре, середине мира». В начале романа – это образ Дороги коровы. Белую корову в романе считают родоначальницей мифологической истории Фив: «Посланный отцом, финикийским царём Агенором, на поиски похищенной сестры Европы, царевич Кадм был остановлен дельфийским оракулом и направлен вглубь земель Беотии за Белой коровой с тем, чтобы на том месте, где заляжет она, основать себе город. Белая корова легла посредине пустынной местности, Кадм оглянулся: вокруг простирались поля.» (глава 4 «Дорога коровы», с. 27 – 28). Корова – «древний символ материнского молока и космических сил, сотворивших мир.»¹¹². Пустота места, где легла корова, – это знак его промежуточности между небом и землёй, между богами и людьми; в пустом месте, не принадлежащем ни людям, ни богам, может состояться их контакт.

Второй топос, связанный с «серединой мира», – ворота. Во-первых, Западные ворота в Фивах изображены как священное место, куда легла белая корова, ведущая Кадма. Затем в этих воротах поселилась Сфинкс, насланная на Фивы как проклятие за деяния Лая. То есть это место контакта богов с людьми, Эдип идёт к воротам, чтобы узнать, возможен ли этот контакт в его время, или всё это древние сказки и предания. Во-вторых, пространство ворот

¹¹¹ Греция. Электронный ресурс: <http://www.svali.ru/climat/27>.

¹¹² Трессидер Дж. Словарь символов. Электронный ресурс: <http://www.psyinst.ru/library.php?part=article&id=1153>.

связано с семантикой пустоты: пустота – это то, что Эдип боится увидеть в Старых воротах, то, что символизирует универсум без богов. В зале ворот он видит «полы, заросшие жадной травой», лунный свет из оконных проёмов, кирпичи, «вымороженные до инея», которые размыкают пространство.

Следующее пространство, образ которого можно рассматривать как вариант «середины мира» – это мост, на котором Эдип встречается с Лаем (глава 8 «Мост»). Мост – «символ соединения разрозненного, разведённого»¹¹³. В данном конкретном топосе у Волкова соединяются не только Лай и Эдип (отец и сын), но и Лай и Хрисипп (палач и жертва), Эдип и Сфинкс (человек и хтонические силы), наконец, Лай и Владимир (люди разных эпох). Пространство моста в романе Волкова соединяет два берега, которые соединены льдом (в Фивах – вечная зима). По Волкову, лёд связывает не только берега, но и времена (на льду реки во время Ледового Витяша переживает ощущение битвы Кира).

Кроме того, образ дороги создаёт кольцо в структуре романа: в начале романа герои обеих линий показаны в ситуации конкретной дороги (Зоя едет в трамвае на дачу, Эдип идёт с караваном в Фивы). По дороге в Фивы Эдип слышит и вспоминает не только историю основания Фив, но и историю Кадма, Диониса, Семелы, Актеона, Латоны, предания о появлении Сфинкс. Это порождает восприятие Фив как пограничного места между богами и людьми (как места соприкосновения бога и человека). Находясь в дороге, Эдип становится способен соединить в своем сознании пространства разных эпох: «Ему представилось, что арбы, спускавшиеся теперь на зелёный лёд – другого, старого времени арбы. И что за спиной его стоит на берегу, застывший в седле, легендарный и ещё молодой царь Кадм» (глава 4 «Дорога коровы», с. 27).

В финале романа герои также выходят на дорогу, только теперь это дорога условная. В конце произведения смоделировано условное существование всех персонажей в Середине мира, которая изображена как дорога, бредя по которой каждый из персонажей воплощает какую-либо модель существования: Эдип не реагирует на окружающий мир, он назван слепцом (модель экзистенциальной личности); Зоя разговаривает только с сыном (модель родового существования); Витяша и Тиресий, который показан не мудрым старцем-прорицателем, а «вертлявым стариком», общаются между собой (коммуникативная модель).

Таким образом, изменение семантики мифа об Эдипе в романе Волкова связано с авторской идеей (мифом) о Середине мира, поэтому в данном романе введение промежуточного пространства является одним из приёмов минимизации, так как сводит к одной идее все элементы сюжета.

¹¹³Там же. С. 333.

1.2.3. Актантная модель

Две сюжетные линии романа соединены не только нарративно (эквивалентностями в поступках героев и общим финалом, объединяющим героев в дороге в «Середине мира»), но и наднарративно – моделями семейных отношений. И это ещё одно свидетельство того, что сюжет об Эдипе присутствует в романе Волкова как сквозная структура.

В обоих сюжетных линиях автор показывает три поколения семьи: поколение дедов (дед и бабушка Лая Кадм и Гармония, отец Иокасты в линии античности; Дора, дед-комиссар, мать Зои Ульяна в линии современности), поколение отцов (Лай, Иокаста в античности; Владимир, Зоя в современности) и поколение детей (Эдип и Витяша). В повествовании нельзя чётко отделить эти поколения, потому что: 1) они выявляются не столько на основании возрастных характеристик, сколько на основании сюжетных функций персонажей, 2) поколенческие функции персонажей смешиваются (возникают параллели в действиях представителей разных поколений).

В сюжете XX века связь между историческим прошлым и современностью создают «деды», родители Владимира Дора и Дмитрий. Мать Владимира Дора – председатель общества Красного креста, крупный функционер в советское время. Про отца Владимира в романе упоминается один раз: Витяша «читал книги во множестве и без разбору ... Среди книг, оставшихся в доме от библиотеки деда комиссара, он нашёл “Киропедию” Ксенофонта» (глава 29 «Сжатие», с. 253). Это краткое упоминание содержательно: отмечается, что дед Дмитрий был из дореволюционных интеллигентов (на это указывает личная библиотека с классическими и древними текстами), а статус комиссара говорит о том, что он был творцом, деятелем и создателем нового строя, нового, «советского», типа государственности. После смерти его вычеркнули из памяти не только знакомые, но даже Дора и Владимир (знак абсурда исторической памяти), однако в сознании внука Витяши он ассоциируется с главной книгой, связывающей сознание Витяши с эпохой античности, – «Киропедией».

Таким образом, привлекая в роман упоминание «предков», Волков не ставит целью создать миф о родовом существовании, а скорее фиксирует различные социальные нормы и модели, сложившиеся в XX веке. Например, образы родителей женщин (Зои и Иокасты) моделируют и в том, и в другом случае тип «простого» человека, близкого народной традиции, хранителя традиционного уклада. При этом, события греческих мифов переакцентируются и по-новому детализируются с тем, чтобы подсветить события XX века. Так, введение образа отца Иокасты в античную сюжетную линию лишней раз подчёркивает вольное обращение Волкова с мифологическим материалом ради «обслуживания» коллизий, исследуемых беллетристом в XX веке.

Отец Иокасты – смольщик лодок – носитель витальности (жизненной силы), что проявляется в его родовой самоуверенности: «Люди здесь (в посёлке) становились не столько богаты, сколько горды собой... Один раз в год навещал он дочь, и Лай, уважая странного этого человека, принимал его с почестями» (глава 12 «Иокаста», с.108-109). Зоя также росла в деревне, её воспитывала мать Ульяна. Во время беременности Ульяна делала всё, чтобы избавиться от плода. Это было вызвано трагической исторической ситуацией: в предвоенную эпоху 1930-х годов страх и неопределённость царили в жизни русской деревни. Но в годы войны стремление Ульяны выжить и вырастить своих детей любой ценой породили новую энергию жизни, которая передалась и Зое.

Поколение дедов в романе Волкова воплощает образ поколения творцов, строителей мира, людей, которые создавали материальный и культурный космос вокруг себя, неслучайно в античной линии к этому поколению принадлежат Кадм и Гармония. Кадм, отправившийся на поиски сестры Европы, основал по воле богов город Фивы. Кадм — человек из рода героев, Гармония – богиня. Кадм – герой, потомок бога Посейдона, который основал Фивы, пространство для контакта богов с людьми (мифические встречи богов с Ниобой, Актеоном, Семелой происходили именно в Фивах). Таким образом, деды Лая своим союзом совместили два мира: мир простых людей и мир богов, мир обыденности и мир чудесного.

В сюжетной линии XX века поколение дедов – это тоже творцы (создатели советского государства). Волков перебирает несколько типов творцов «советского»: героический (дед-комиссар), бюрократический (Дора), народный (Ульяна). В каждом случае связь с потомками либо оборвана (смерть деда), либо нарушена (конфликт Доры и Владимира, стремление Зои не жить как мать). Все это свидетельствует о скрытой схематизации материала романа и минимизации его содержания.

О схематизации свидетельствует и изображение «отцов» в романе «Эдип царь». К поколению «отцов» в античной линии романа относятся Лай и Иокаста, а в XX веке – Владимир и Зоя.

Лай и Владимир – герои поколения «отцов» в романе Волкова похожи не только судьбой, но и характером: они способны на жестокие поступки, на хладнокровное осознанное убийство, потому что, в отличие от «дедов», им не хватает деятельного участия в житнетворчестве: они получили в наследство уже готовый, обустроенный предками быт и участвуют только в перераспределении благ, в борьбе за обладание ими. Их «мужественность» и «героичность» вырождается – они способны на жестокие поступки, на хладнокровное осознанное убийство. Владимир сбросил в шторм с корабля своего друга капитана Сипягина; Лай – царь, наследник Кадма и Гармонии, утверждает тем, что

насилует юношей и девушек и убивает непокорных. При этом Владимир – электрик на корабле, мастер своего дела, – «умудрялся быть в мужской компании гулякой и драчуном», и Лай – царь Фив – тоже не чуждается простых компаний: «веселая компания с громким смехом и шумной побранкой въезжала в город» (глава 8 «Мост», с. 70). Волков подчеркивает в образах «отцов» внешнюю активность (актант «деятель») и внутреннюю пустоту – они активны в «загулах», самоуверенные «тираны» в кругу семьи, но подвержены разрушительному влиянию повседневной рутины.

Выстраивается одинаковая схема в двух «женских» сюжетах: всё тайное, глубинное, во что верят женщины, не соответствует готовым ожиданиям – жизнь шире и сложнее (у Иокасты есть вера в нового возлюбленного Эдипа, но он оказывается её сыном; у Зои тоже есть вера в нового возлюбленного, но он оказывается её подругой). Вместе с тем реакция женщин на открытие невозможности любви различна: Иокаста гордится своим сыном-мужем, тогда как Зоя разочаровывается в чувствах и соглашается на физическую близость без чувств с другом-рабочим.

В отличие от Иокасты, которой была навязана жизнь во дворце, отличающаяся от уклада деревенских предков, Зоя, дочь крестьянки Ульяны, сама стремилась не повторить жизнь своей матери. Однако Зоя повторяет мать в том, что постоянно забывает о своей женской индивидуальности, берёт на себя всю полноту повседневных забот: не может положиться на свекровь и мужа, ежеминутно опекает сына, стремится, чтобы в порту её уважали все без исключения.

Кроме того, в романе возникает акцент на ситуации наведения порядка в конкретной реальности – параллель между управлением Иокастой Фивами и ремонтом квартиры Зоей (сниженный и переосмысленный вариант «правления»): «Взялась она (Зоя) за дело бодро и весело, повязав некогда цветную косынку и тщательно убрав под края волосы. Она обошла квартиру и, памятуя наказы маляра, наметила фронт работ» (глава 64 «Стены», с. 577). С этого же начинается преобразования в Фивах Иокаста: «Ей <Иокасте> приходилось принимать решения мгновенные и волевые» (глава 28 «Курган», с. 237). Сходство сюжетов в том, что обе женщины принимаются за наведение порядка с энтузиазмом и с верой в свои силы, однако убеждаются в тщетности всяческих усилий: «Царица знала, кого обвиняют жители в бедствиях, обрушившихся на страну. В то время как царь Эдип торжествовал одну и другую победу в чужой земле, царица претерпевала одно несчастье за другим на своей собственной территории» (глава 63 «Красный петух», с. 562); «Особенно изнурительно долгой вышла борьба Зои за стены и потолки в ванной комнате. Вся побелка изнутри пузырилась, и, как она ни размывала кислотой, шпаклёвка лопалась и отлетала, точно стена плевалась в неё» (глава 66 «Огонь», с. 605).

Таким образом, Волков, дает очень дистанцированные друг от друга в тексте параллели сюжета Зои и сюжета Иокасты, чтобы: а) создать повествование над нарративом, б) смоделировать сразу несколько вариантов архетипических отношений, в) смягчить трагичность коллизий частной жизни. Зоя и Иокаста проходят в романе путь от жертвы и слабой девочки («Младенчество своё протянула талой водой: не сильным потоком, а слабеньким ручейком, готовым в любую минуту прерваться» – глава 22 «Шок», с. 191-192) до женщины, осознающей необходимость отдаться миру («Ах, если я сама не найду в себе силы закрепиться, как делала это и раньше сама, то никто уже мне не поможет» – глава 62 «Киропедия», с. 555).

В сюжете каждого героя и в возникающих сюжетных параллелях Волков сталкивает и исчерпывает варианты коллизий, поведенческие модели. В конце романа Зоя, как и Иокаста, выходит на «дорогу». Это условная ситуация, объединяющая в финале романа некоторых героев обеих сюжетных линий. Однако героини сильно отличаются в момент ухода из конкретного пространства: Иокаста, которая не воспитывала сына, хочет узнать, каков её сын Эдип; Зоя же, которая заботилась о своём ребёнке, излишне опекала его, в момент ухода не вспоминает о нём.

Основной конфликт поколения «отцов» – это конфликт личности и среды, социальный конфликт: как суметь выразить себя, не вызвав недовольство социума. И выход из этой ситуации находят женщины (матери) – это выход за рамки социума, уход от исторической реальности в архетипическую ситуацию «дороги». Мужчины (отцы) гибнут, но не героически – как деда, а профанно – в бытовых обстоятельствах.

К поколению «детей» в романе «Эдип царь» принадлежат Витяша и Эдип. Несмотря на разницу в возрасте этих персонажей, они одинаково стремятся самоутвердиться. Их искания во многом повторяют путь «отцов»: им присуще желание выразить себя через творение «мира» (оба героя соотносят себя с героическими преданиями, о Кире и о Кадме), но они не могут реализоваться в социуме. Это подготавливает героев к пониманию зыбкости мира.

Истории Витяши и Эдипа не повторяют полностью друг друга (как и истории других персонажей), однако в минимизирующей структуре сюжета линии Эдипа и Витяши связаны сильнее других: Витяша имеет несколько «сновидческих» прозрений судьбы Эдипа. Увлечение Витяши произведением Ксенофонта «Киропедия» позволяет ввести ещё одну параллельную (наднарративную) линию Кира. В мифах есть сходство в ситуациях рождения Кира и Эдипа: их обоих пытались убить отцы, чтобы не быть свергнутыми с престола. В романе сближение Эдипа и Витяши, как и Кира, прежде всего в том, что они пытались реализоваться в покорении «чужого» пространства, в «военных» походах и разочаровались в

этом. В финале романа оба героя выбирают «дорогу». В результате, в романе возникает наднарративная связь: Витяша/ Эдип/ Кир. И образ Кира выполняет в данном случае обобщающую функцию, создает минимизирующий контекст и интертекст в линии Витяша – Эдип.

Образ Кира, данный в нарративе «детей», показывает цикличность жизни. Во-первых, функции образа Кира в романе ближе к функциям «дедов» (мифологизировано участие Кира в творении окружающей реальности, как у Кадма и Дмитрия Петровича). Обращаясь к истории Кира, «дети» (Витяша) проверяют творения «дедов» и не находят их воплощения/подтверждения в своей жизни. Во-вторых, античный Кир упомянут Волковым, так как в мифологии есть сходство в рождении Кира и Эдипа: «Из различных преданий о происхождении Кира Геродот рассказывает то, которое было наиболее распространено между персами. Вот это предание: царь мидийский Астиаг, испуганный сновидением, предвещавшим, что он будет низвергнут с престола своим внуком, выдает единственную дочь свою Мандану не за мидийца, а за перса, имя которому было Камбис. Случайность сохраняет жизнь их сыну, которого Гарпаг, приближенный Астиага, должен был убить по приказанию своего господина. Его воспитывают пастухи; Астиаг впоследствии узнает в нем своего внука и дарует ему жизнь, но зато жестоко наказывает Гарпага за оплошность, допущенную им при исполнении данного ему приказания»¹¹⁴. Таким образом, в романе «Эдип царь» благодаря упоминанию Кира создается углубляющаяся в бесконечность времен «нарративная матрешка», в основе которой архетипическая коллизия расплаты детей за грехи отцов.

Актантная модель, удваивающая события сюжета в разных временах, относится к приёму минимизации, поскольку в каждом времени герои проживают похожие коллизии, что делает их более ясными и понятными, т.е., минимизирует энергетические ресурсы, затрачиваемые «в связи с конструированием формы, обозначаемой в качестве «большой» или же «малой»¹¹⁵.

1.2.4. Композиция и авторское деление текста, выраженное графически

Ю. Волков организует повествование в огромном беллетристическом романе, используя традиционное деление произведения на главы с графическим выделением их номеров. Но этого недостаточно – каждой главе дается название, которое является сюжетообразующим для данной главы. Благодаря этому главы-фрагменты обретают достаточную самостоятельность в художественном поле романа, тем более что

¹¹⁴ Кир. Электронный ресурс: <http://slovari.yandex.ru/Кир>.

¹¹⁵ Лебедева М.Н. Микрожанры современной прозы: диссертация ... кандидата филологических наук. – Тверь, 2016. – С. 58.

хронологическая последовательность изложения событий в обоих сюжетных линиях постоянно нарушается и последовательные фрагменты сильно дистанцируются друг от друга.

С одной стороны, всё это осложняет повествование, умножает и автономизирует его части, разрушает целостность восприятия сюжета. С другой стороны, в соответствии с размышлениями В. Петрова о современном романе именно такая автономизация и раздробленность фрагментов побуждают читателя к поиску «объединяющих схем». Дублирующаяся в двух временах парадигма поколений необходима Волкову для умножения деталей повествования именно ради обнаружения эквивалентностей между драматическими событиями современности и архаического прошлого.

В связи с этим при комментarii названий и номеров глав (который мы рассматриваем как интерпретацию графики романа «Эдип царь») порядок анализа персонажей, избранный нами, опирается не на последовательность введения этих героев в роман (такую последовательность обнаружить сложно из-за намеренного фрагментирования и смешения всех линий персонажей), а на семейные архетипы: отец – мать – ребёнок. Это логично, потому что композиционно роман делится на главы об античности и современности, которые постоянно переплетаются и пересекаются, опираясь на актантную систему мифа об Эдипе.

История фиванского царя Лая представлена в романе главным образом в двух главах: глава 9 «Лай» и глава 28 «Курган». Названия глав имеют назывной характер: имя конкретного человека и название места. В этих главах описана вся жизнь Лая: история его воспитания (вариант воспитания «героя», а не простого человека, в сюжете XX века параллелью этого является «Киропедия» – «Воспитание Кира») и событие смерти. Курган – это место погребения Лая. Композиция глав о Лаяе, их малое количество и названия позволяют читателю точно «схватить» авторскую концепцию этого героя: образ Лая подсвечивает историю Владимира, человека XX века.

Владимиру, так же, как Лай, воплощающему линию «отца», но в сюжете современности, в романе посвящены три главы: глава 10 «Жена топляка», глава 13 «Дася» и глава 46 «Володька – блудный кот». Эти главы показывают внутренний мир героя, его мысли и переживания (хотя есть ещё две главы, в названии которых упоминается его имя: «Владимир танцует» (глава 17) и «Возвращение Владимира» (глава 44), но в них повествование идет с точки зрения Зои). Однако нумерация глав (которая является графической организацией повествования) показывает, что все главы о Владимире разделены большими интервалами, что позволяет увидеть изменение персонажа.

Цель автора в композиционном выстраивании истории Владимира – выявить невозможность «отца» реализоваться духовно. На это указывает сюжет Владимира, выстроенный в этих трёх главах. Глава 10 «Жена топляка» показывает, что герой хочет женского тепла и заботы. Он приходит к заботливой жене утонувшего Сипягина. То, что Владимир приходит к вдове убитого им товарища, доказывает, что ему жизненно необходимы тепло и забота жены и матери (в детстве мать-активистка и отец-комиссар Владимиру уделяли мало внимания) и убийство друга он совершил из неосознанного желания вытеснить «соперника». Глава 13 называется «Дася» (уменьшительно-ласкательное от «Дарья»). Это дочь любовницы Владимира Анны (или Анисьи). Но в этих отношениях Владимир больше любит девочку, чем её мать, так как Дася отвечает на чувства Владимира дочерней любовью. Герой не идёт к своему сыну Витяше, потому что там есть соперничество за внимание Зои, которое выигрывает сын, а не муж. Глава 46 «Володька – блудный кот». Между названием главы и её сюжетом есть противоречие: во-первых, «Володька» – это уменьшительная или пренебрежительная форма имени, которая показывает отношение окружающих к человеку в коме. «Блудный» – блуждающий, передвигающийся в пространстве, а Владимир после комы не может пошевелить даже пальцем. «Кот» – это знак животных инстинктов героя; именно в инстинктах пытается найти силу для движения Владимир, причём в инстинктах сексуальных, в этой главе он вспоминает свою первую жену, которая его осознанно возбуждала.

Таким образом, авторская графика показывает, что сюжет Владимира таков: от попытки преодолеть детские комплексы оставленности к желанию продолжения рода, хоть и по женской линии, и, наконец, к простым животным инстинктам, которые, по мнению героя, могут дать возможность жизни. В связи с тем, что Владимир уходит от рефлексии над своей жизнью, в конце произведения он не выходит на дорогу, как другие персонажи.

Зое в романе Волкова посвящены 30 глав (почти половина произведения): глава 1 «Трамвай», глава 2 «Помойка», глава 3 «Мать и сын», глава 5 «Ашхабад», глава 6 «Железная дорога», глава 11 «Время тёплого белья», глава 16 «Ресторан «Каспий», глава 17 «Владимир танцует», глава 19 «Полнолуние», глава 22 «Шок», глава 24 «Межводное пространство», глава 27 «Следствие», глава 32 «Зоя заблудилась», глава 36 «Баня», глава 39 «Проклятие Тины», глава 42 «Женщина с Десятки», глава 44 «Возвращение Владимира», глава 47 «Спазмы», глава 49 «Ребёнок пустыря», глава 50 «Письмо», глава 51 «Ночной разговор», глава 52 «Пожар», глава 54 «Тёмная квартира», глава 55 «Грех», глава 56 «Актриса», глава 60 «Крыша», глава 61 «Красный крест», глава 62 «Киропедия», глава 64 «Стены», глава 66 «Огонь», глава 67 «Середина мира».

Как видно, сюжет Зои организуется большим количеством глав, в названии которых доминируют названия топосов (трамвай, помойка, Ашхабад, железная дорога, ресторан, баня, пустырь, квартира, стены, середина мира и др.), что позволяет говорить о Зое как о героине «пути». Проходя разные пространства (конкретные бытовые и социальные), Зоя, как и её сын Витяша, приходит к принятию стихии (последняя глава, посвященная Зое, называется «Огонь») и условности пространства жизни (глава «Середина мира»).

Иокасте в романе Волкова посвящены 12 глав (не считая последней, где представлены все герои): глава 12 «Иокаста», глава 14 «Праматерь богов», глава 18 «Ночь царицы», глава 23 «Совет», глава 28 «Курган», глава 33 «Ночная флейта», глава 34 «Побег», глава 38 «Затон», глава 40 «Возвращение Иокасты», глава 43 «Богиня, завязывающая сандалию», глава 45 «Царь Эдип», глава 63 «Красный петух».

В данных главах путь Иокасты показан как путь социализации и как путь познания сокровенных истин, о чём говорят названия глав: от главы «Иокаста» (означающей имя отдельного человека) в дальнейшем названия отсылают к сакральному знанию («Праматерь богов», «Ночь царицы», «Совет» и т.д.), и в конце символическое заглавие «Красный петух» (петух – одновременно символ возрождения и смерти¹¹⁶, «красный петух» – огонь – опосредованно указывает на эквивалентность сюжетов Иокасты и Зои). В названиях глав дважды повторяется отсылка к мотиву богини: если название главы «Праматерь богов» возвышает образ Иокасты, соотнося её земные заботы с заботами богов (Праматерь богов – это одна из перворождённых богинь Гея), то в названии «Богиня, завязывающая сандалию» образ богини представлен бытовым.

Сюжет Эдипа в романе можно разделить на четыре стадии:

1) поиск Эдипом абсолюта, стремление к познанию мироустройства. Первая стадия включает в себя такие события, как путь Эдипа к Фивам, разговоры героя с его другом Костасом, нахождение Эдипа в фиванских Старых воротах, общение со Сфинкс и встречу с Лаем. Эти события описываются в следующих главах: глава 4 «Дорога коровы», глава 7 «Сфинкс», глава 8 «Мост», глава 9 «Лай». Из названий глав видно, что здесь сюжет Эдипа связан с дорогой как порогом («Дорога коровы», «Мост») и с исполнением мифического предназначения («Сфинкс», «Лай»);

2) вхождение Эдипа в мир города и встреча с Иокастой. Вторая стадия включает присутствие героя на празднике в Фивах, работу в порту, посещение похорон Лая, уход из порта на баркас Молчальника, спасение Иокасты, жизнь с Иокастой в деревне. Это глава 15 «Фивы», глава 20 «Мистерии Афродиты», глава 21 «Сестрица Афродиты», глава 25 «Порт», глава 26 «Всадник», глава 28 «Курган», глава 30 «Река», глава 38 «Затон». В двух главах есть

¹¹⁶ Петух. Электронный ресурс: <http://www.vidaclub.ru/library/index.php?id=186&start>.

имя богини любви Афродиты (с динамикой от «мистерий» к «сестрице»), но выделяется сквозная семантика пространственных образов: порт – курган – река – затон (очевидна динамика семантики от иерархичности к текучести и застою);

3) поиск Эдипом своей социальной миссии. Третья стадия включает жизнь в Фивах, признание Эдипа царём Фив, военный поход в Платеи. Это глава 45 «Царь Эдип», глава 48 «Облава», глава 57 «Начало похода». Названия глав показывают границы социальной реализации;

4) отказ Эдипа от своего социального статуса и своего исторического времени. Четвёртая стадия включает захват Омфалона, встреча с Тиресием, решение об уходе из Фив и ослепление в дороге. Это показывают глава 65 «Взятие Омфалона» и глава 67 «Середина мира». Названия глав объединяет сходство семантики: Омфалон – это название центра земли, который искали в античности как место, куда спускается бог Аполлон, не только бог охоты и искусств, но и пророк и оракул, «водитель судеб» Мойрагет¹¹⁷.

Витяше посвящены восемь глав: глава 29 «Сжатие», глава 31 «Белоснежка», глава 35 «Крот», глава 37 «Ледовое», глава 41 «Собаки», глава 58 «Зверь», глава 59 «Море» и глава 67 «Середина мира». Номера глав показывают, что история Витяши развивается преимущественно во второй половине романа. История Эдипа в романе Волкова охватывает весь текст, однако Витяша также упоминается во многих главах, повествующих о Зое, его матери, но в них показано её восприятие сына. Таким образом, графика названий и номеров глав подсказывает читателю, что образ Витяши связан с наибольшими изменениями точки зрения героя.

И действительно: если анализировать названия глав, от «Сжатия» до «Средины мира», то можно сказать, что сюжет Витяши в романе – это его инициализация, взросление и познание жизни. Этот процесс в каждой главе сопровождается расширением пространства его жизни. Название первой главы о Витяше (глава 29 «Сжатие») говорит о том, что мир мальчика сжат, он не видит действительность широко; в этой главе показывается и называется болезнь Витяши – фимоз (от греч. «сжатие»). Витяша боится внешнего мира, который находится вне его квартиры, но преодолевает страх и жалость к себе благодаря чтению книги о походах древнего полководца Кира ("Киропедия" Ксенофонта). Вторая глава о Витяше называется «Белоснежка» (глава 31) – это выражает несоответствие мира представляемого миру реальному. Белоснежка – сказочная героиня, которую семь гномов оберегают от гнева мачехи, но не спасают от смерти. В сюжете главы «Белоснежка» показано насилие, которое семеро дворовых мальчишек совершают над девочкой. То есть мир (пространство которого расширяется до двора – ближайшего социума) оказывается

¹¹⁷ Аполлон // Мифология. Большой энциклопедический словарь / Гл. ред. Е.М. Мелетинский. М, 1998. С. 52

жестоким, спасения в нём ждать не от кого, Витяша понимает, что если его во дворе не опознают как «своего», ему несдобровать.

Следующая глава – «Крот». С одной стороны, в ней рассказывается о дворовом вожаке, парне по прозвищу Крот, который обратил на Витяшу внимание и принял его в свою дворовую команду. С другой стороны, показано, что Витяша пытается войти в ближайший социум вслепую, как крот (не зная реалий, он пытается занять там своё место благодаря знаниям, почерпнутым из книг). В главе «Ледовое» Витяша включен в пространство городской среды, проверяющее ценности малого ближайшего сообщества ("своих"). Сюжет главы рассказывает о Ледовом – стычке на льду реки двух лагерей мальчишек с разных берегов, из разных городских районов. Это жестокая военизированная забава, в которой Витяша принимает участие, ожидая от неё эмоций, соединяющих воинов в сражении (находится под впечатлением "Киропедии"). Однако его контузят, игра в походы оказывается бессмысленной жестокостью, герой разочаровывается в чувстве братства, единства.

В названии главы «Собаки» акцентируется идея «стайности». «Собака – символ преданности и верности, но, в то же время, – ритуальной нечистоты и разврата»¹¹⁸, когда собаки объединяются в стаю, особенно в период течки, то они становятся жестокими и не щадят даже вставшего на пути хозяина. Глава посвящена разочарованию Витяши в «походах», потому что на пути разрушается всё, а что осталось нетронутым, растаскивают собаки. То есть мальчик понимает, что «поход» – это не только завоевание или освобождение, но и разрушение, уничтожение. Глава фиксирует изменение отношения Витяши к дворовой "стае" мальчишек, понимание, что лучше быть одиночкой.

Глава 58 «Зверь» – о существовании без стаи. «Символизм зверя используется во многих культурах. Воспринимается в ряде традиций как олицетворение определённых творческих сил, формирующих жизнь в её природном, без вмешательства интеллекта, воплощении. Благодаря своей непосредственной причастности к тайнам природы, животное иногда воспринимается как источник мудрости и силы, а также демонстрирует влияние инстинктов и эмоций в человеческом поведении»¹¹⁹. В этой главе Витяша отделяется от дворового коллектива: его выделяет из всех девушка Ира, которая имела половые отношения со всеми мальчишками во дворе. Витяша нравится ей тем, что он не смотрит на неё с точки зрения утоления своих инстинктов. Но именно во время игры с Ирой в барса и оленя Витяша впервые чувствует свою мужественность (животное начало в себе). Эта инициация

¹¹⁸ Энциклопедия. Символы, знаки, эмблемы / Авт.-сост. В. Андреева и др. М.: ООО «Издательство Астрель»: ООО «Издательство АСТ», 2004. С. 459.

¹¹⁹ Там же. С. 187.

"самца" (зверя) показывает, что Витяша начинает следовать инстинктам, а не стереотипам "стаи".

Глава 59 – «Море». «Главные характеристики океана – его грандиозность, бесформенность и непрерывное движение... Океан может олицетворять как созидательные творческие начала, так и деструктивные и негативные характеристики»¹²⁰. Витяша, которого отправляют в лагерь на Черное море, не только хочет туда, но и опасается этой поездки. Однако границы пространства его жизни максимально расширяются: из пространства квартиры, двора, пустырей он перемещается в пространство стихии.

Последняя глава с упоминанием Витяши – финальная: «Середина мира». Здесь Витяша показан в ряду других героев романа, ушедших из своего времени и пространства на условную дорогу. Витяша на этой дороге – единственный, кто разговаривает со слепым Тиресием, не смущаясь разницей в языках.

Таким образом, графические подсказки автора (композиция и названия глав) показывают, что в романе «Эдип царь» в кругу множества героев – «средних людей» – именно болезненный «книжный» мальчик Витяша (вариант Эдипа середины XX века) прошёл мужскую инициацию, преодолел психологическую замкнутость и ушёл от книжных и социальных штампов.

В целом, графика беллетристического романа оказалась менее развитой по сравнению с романом высокой литературы. Использование С. Богдановой и Ю. Волковым одного и того же античного сюжета об Эдипе позволяет это обнажить через сравнение. В результате использования разных шрифтов, условного символического названия частей текста С. Богдановой в «Сне Иокасты» удастся визуальными графическими средствами досказать то, что свернуто в описательной части, или то, что почти невыразимо, – историю духовных исканий запредельного, которая соединяет всех героев, хоть они того и не знают. Ю. Волков же пользуется традиционными графическими средствами выделения глав, тем самым адаптируя читателя – «среднего человека» – к восприятию хаоса повествовательных фрагментов. Но именно в контексте этого хаоса читатель начинает воспринимать названия глав как схемы-конструкты, а номера глав – как точную и краткую навигацию в «собрании» сюжета.

¹²⁰ Там же. С. 360.

1.3. Минимизация сюжетной схемы в масслитературном романе Н. Андреевой «Принц Эдип»

Массовая литература занята утверждением и культурным санкционированием господствующих дискурсов, принятых в данном обществе норм, стереотипов и мифов, поддерживающих его стабильность. Поэтому коренным свойством массовой культуры «изначально явилась поэтика формулы, соответствующей тем всегда чрезмерно однотипным, схематизированным и упрощённым понятиям о реальности, которые присущи массовому сознанию»¹²¹.

В результате в массовой литературе «повествование строится по стереотипным жанровым моделям, воспроизводит устойчивые схемы, не отвлекаясь на индивидуальные вариации»¹²². «Именно в массовой литературе мы получаем упрощенную, сведенную к средним нормам картину литературы эпохи»¹²³. «Читатель массовой литературы не настроен на усложнение структуры своего сознания до уровня определенной информации – он хочет ее получить ... извне. <Поэтому> в текстах массовой литературы ... высокую моделирующую роль играет категория конца... вперед выдвигается познавательная функция... Массовая литература может втягиваться в систему культуры, участвуя в строительстве новых структурных форм»¹²⁴.

М. Амосин отмечает как одну из тенденций современного художественного сознания то, что «серьезная и массовая литературы все чаще обмениваются мотивами, приемами из своих арсеналов, адаптируя их для своих целей, соревнуясь в эффективности их использования»¹²⁵. Миф – один из классических кодов, к эксплуатации которого обращается постсоветская литература всех дискурсов.

1.3.1. Схематизация сюжета в романе Натальи Андреевой «Принц Эдип»

Роман Н. Андреевой «Принц Эдип» (2006) – это психологический детективный роман. В его заглавии есть прямая отсылка к имени персонифицированного античного мифа об Эдипе, но у Андреевой совершенно отсутствует авторское изображение античного сюжета об Эдипе, только в нескольких сюжетных линиях тиражируются современные варианты

¹²¹ Зверев А.М. Что такое «массовая литература»? // Лики массовой литературы США. М.: Наука, 1991. С. 26.

¹²² Амосин М. ...Чем сердце успокоится. Заметки о серьезной и массовой литературе в России на рубеже веков // Электронный ресурс: <http://magazines.russ.ru/voplit/2009/3/am1.html>.

¹²³ Лотман Ю.М. Массовая литература как историко-культурная проблема // Лотман Ю.М. Избранные статьи: В 3 т. Таллинн: Александра, 1993. Т. 3. С. 383.

¹²⁴ Лотман Ю.М. Массовая литература как историко-культурная проблема. С. 388.

¹²⁵ Амосин М. ...Чем сердце успокоится...// Электронный ресурс: <http://magazines.russ.ru/voplit/2009/3/am1.html>.

этого сюжета. Благодаря этому повествование усложняется, сюжет обременяется умножением периодов жизни и действий персонажей.

Заглавие романа воплощает минимализм массовой литературы, потому что видно, что в данном случае имя Эдипа – это отсылка к готовому культурному конструкту, который массовый человек воспринимает как формулу. Определение «принц» подчеркивает иронию автора, прямо и сразу указывающего читателю на инфантильность и амбициозность современного героя: в центре сюжета Андреевой – поиск молодым танцором Матвеем (Монти) своей настоящей матери, бросившей его в младенчестве.

Таким образом, как и античный первоисточник, роман Андреевой кроме основной сюжетной линии, которая принадлежит настоящему времени произведения, имеет ретроспективную сюжетную линию, но она не связана с изображением античного мира. Структуру сюжета об Эдипе в данном романе усложняют: в современном пласте – детективная история в стиле масслитературы (убийство в стриптиз-клубе), в пласте прошлого – то, что претендентками на «роль» матери становятся три женщины (отсюда три сюжетных линии, рассказывающих о жизни трёх героинь за период в двадцать шесть лет).

Главная сюжетная линия посвящена Матвею – танцору из стриптиз-клуба. Этим приемом Н. Андреева частично эксплуатирует низменные интересы массового читателя, однако в романе важно, что профессия делает положение героя в социуме выделяющимся – в соответствии с массовыми нормами это «постыдное» занятие, приносящее хороший денежный доход (в романе «Принц Эдип» носителем этой массовой точки зрения выступает приемная мать Матвея, бывшая в советское время учительницей музыки и хранительницей интеллигентских норм). Молодой герой не стыдится своего занятия, так как скрыто выражает в этом протест против норм приемных родителей-интеллигентов: «Его работа грязная, недостойная. Деньги, которые он приносит, тоже грязные. Сам он худший из людей, населяющих землю. Но без обид. Они не виноваты, что вырастили его таким. Приёмные родители»¹²⁶.

Еще один масслитературный ход – происхождение Монти не является для него тайной, он с детства знает, что воспитывался в приёмной семье (это минималистически упрощает схему классического «эдипова» сюжета в угоду интереса массового читателей к быстрому развитию событий). Более того, толчком к поиску настоящих родителей становится «жареный факт» – осознание героем-стриптизером тяги к женщинам старше него (в классическом сюжете Эдип не испытывал подобной тяги, брак с Иокастой, женщиной старше его, – единственный способ стать царём).

¹²⁶ Андреева Н. Принц Эдип. М.: ЗАО «ОЛМА Медиа Групп», 2007. С. 57. Далее роман цитируется по этому изданию, страницы указываются в круглых скобках.

Процесс открытия правды осложнён ретроспективными вставками о прошлом трех героинь и самого Монти, то есть происходит усложнение временной структуры произведения. Однако это не усложняет сюжет, а способствует его упрощению, развернутому объяснению каждой непроясненной детали настоящего. В романе выделяются три временных пласта, которые условно можно назвать «настоящее время», «недавнее прошедшее время» и «давнее прошедшее время». По сюжету именно два прошедших времени необходимы для объяснения сегодняшнего дня героев (в настоящем – действие укладывается в одни сутки).

Завязка действия в настоящем времени – убийство возможного «отца» Монти Вячеслава Лопухина в стриптиз-клубе «Дамские пальчики». С одной стороны, Андреева подчеркивает типичность (с точки зрения массового сознания – банальность) происшедшего: «То, что в стриптиз-клубе обнаружен труп, Алексея Леонидова, дежурившего в ночь с двадцать шестого на двадцать седьмое августа, нисколько не удивило. В таких заведениях без криминала никак не обойтись» (с. 11). С другой стороны, завязка почти совпадает с завязкой античного сюжета об «отцеубийстве» Эдипом Лая (хоть и профанирует ее) и тем самым порождает углубление семантики повествования. Кроме того, название клуба «Дамские пальчики» (многозначное в массовом использовании¹²⁷ и не раз упоминаемое в романе) в дальнейшем усугубляет тему женской игры и интриг вокруг Монти.

Подозреваемыми оказываются семь человек, кроме Монти все – старшего поколения: четыре женщины – Наина Нечаева, Ада Лопухина (Новинская), Мария Новинская и Людмила Рябова и двое мужчин – Дмитрий Сажин, Пётр Рябов. Ещё двое присутствующих – молодые люди Ася Рябова и Стас Лопухин – не подозреваются в убийстве, они – свидетели.

Следователь Леонидов начинает допрашивать всех присутствующих, и в их объяснениях возникают две ретроспективные линии: одна линия «давнего прошлого» (от двадцати шести до пяти лет назад), связанная с историей отношений женщин, Сажина и Рябова; и вторая ретроспективная линия «недавнего прошлого» (три-четыре месяца назад), связанная с расследованием Монти, кто его настоящая мать.

1.3.2. Организация наррации и графическое оформление масслитературного романа

Автор масслитературного романа постоянно балансирует между усложнением (динамичностью) действия и необходимостью прояснить его читателю. Как отмечено выше, чередование временных пластов связано в романе «Принц Эдип» с объяснением героями следователю событий, приведших к ситуации убийства. Каждый временной пласт еще

¹²⁷ Дамские пальчики – 1. Сорт винограда. 2. Применительно к интимной сфере – объект внимания мужчин.

далее дробится автором на фрагменты (об этом свидетельствуют названия глав романа, которые упрощают для массового читателя понимание структуры действия):

1) «давнее прошлое» представлено у Андреевой в главах с заголовками «25 лет назад», «26 лет назад», «20 лет назад», «10 лет назад» и «5 лет назад»;

2) «недавнее прошлое» – в главах с названиями «4 месяца назад», «3,5 месяца назад», «три с лишним месяца назад», «3 месяца назад»;

3) настоящее – несколько часов конца 26 августа и 27 августа с полуночи до рассвета. Настоящему времени посвящено десять глав, каждому прошедшему – по пять глав.

События прошлого даны в более обобщённом виде и охватывают большие пласты времени (в несколько лет); чем ближе к настоящему времени романа, тем более маленькими становятся описываемые промежутки: «Спустя четыре месяца»; «Три с половиной месяца назад». Повествование о раскрытии тайны, напротив, ещё более растягивается в главах: «26 августа, около полуночи»; «27 августа, за полночь»; «27 августа, далеко за полночь».

Таким образом, именно активное использование установочных схем в графике названий глав позволяет автору масслитературного романа создавать баланс между усложнением (динамичностью) действия и необходимостью прояснить его читателю – массовому человеку.

Для объяснения организации наррации важно, что в каждом временном пласте у Н. Андреевой действуют определённые герои: в давнем прошлом – Наина, Ада, Люся и их мужчины (персонажи старшего поколения); в недавнем прошлом – Монти, его приёмная мать Полина Петровна, Ася Рябова и Стас Лопухин (в основном – персонажи младшего поколения); в настоящем времени – все герои. Кроме того, сюжет каждого временного пласта выстроен в хронологическом порядке (кроме рассказа о знакомстве героинь, который включен после описания того, как они отдали «общего» сына на усыновление).

Чередование временных пластов в сюжете масслитературного романа должно быть понятно читателю – массовому человеку, поэтому оно строго мотивировано – обусловлено расследованием убийства Вячеслава Лопухина: герои рассказывают историю своих отношений, отвечая на вопросы следователя Леонидова. Это свидетельствует о реалистичности эстеты «Принца Эдипа». К примеру, в масслитературном романе Н. Андреевой нет выражения субъективных точек зрения персонажей на прошлое, ретроспектива дана всегда как объективный рассказ, с точки зрения стороннего наблюдателя. Это продиктовано также поэтикой жанра детектива, когда автор скрывает прямые воспоминания (оставляет объективность и недоговоренность), чтобы до финала не была открыта правда об убийце (коллизия настоящего) и правда о матери (коллизия прошлого).

Тем не менее Н. Андреева постоянно осложняет нарратив, воплощая усложнение представлений современного массового человека о мире. В первой главе «26 августа, около полуночи» завязкой сюжета представлено убийство Лопухина. Однако начиная со второй главы («25 лет назад») становится понятно, что в романе две сюжетные линии – два расследования: расследование убийства и расследование правды рождения Монти. Про тайну рождения героя автор говорит в самом начале романа: «Ну, и чей же это мальчик? – старшая сестра роддома Мария Казимировна Новинская внимательно оглядела трёх смущённых девушек, жавшихся друг к другу. Хороши! Ни стыда, ни совести, на такое решиться! Подкинуть ей новорожденного младенца! Ну, хороши! Одна из девушек была её племянницей. Племянница единственная, любимая, дочь брата Станислава – Ада. Она же и заговорила: – Тетя Мария, не спрашивай нас ни о чём. Просто возьми мальчика. – Да куда же я его возьму! И как оформлю? Ада, как? – Как-нибудь. Хотя бы как подкидыша, – потупилась Ада» (с. 18).

Следом за этой ретроспективной главой о далёком прошлом идёт глава, рассказывающая о событиях, которые произошли ещё на год раньше и привели к появлению младенца. Но если в главе «25 лет назад» показаны все три девушки – возможные матери Монти, то в главе «Годом раньше» об этих девушках рассказано по отдельности, дана предыстория их знакомства – эта глава делится на три раздела, названных по именам героинь: Ная, Люся, Ада.

Таким образом, автор не только настойчиво проявляет свое присутствие, дробя и озаглавливая повествование, но и постоянно подчеркивает «систему координат» сюжета, которую составляют в упрощенном виде хронология событий и система персонажей. Так, в главе «Годом раньше» показана история дружбы трёх девушек и их устремления, сложившиеся в позднее советское время, но ставшие неизменными жизненными установками. Н. Андреева изображает раз и навсегда сложившиеся типы своих героинь и их стереотипы.

1.3.3. Тиражирование вариантов каждой актантной роли в романе Н. Андреевой как воплощение схематизации и минимизации сюжета

Античный сюжет об Эдипе – это рассказ о попытке человека узнать себя, своё прошлое, и это знание должно повлиять на положение героя в настоящем времени. В романе Н. Андреевой необходимость самоопределения и самопознания заключена в узнавании трёх женщин, одна из которых должна оказаться матерью «Эдипа»-Монти. Так же обстоит дело с возможными отцами героя. Анализ сюжетов каждой героини – претендентки на роль матери

и каждого возможного отца показывает, как могут мотивироваться поступки и стремления главного героя, как «могла бы» сложиться его судьба.

С сюжетом античного мифа об Эдипе в современном романе Андреевой соотносятся следующие события: убийство Лопухина, возможного отца героя; открытие героем правды о том, что его воспитывали приёмные родители; пророчество-предупреждение о возможных половых отношениях с матерью; половая связь с возможной сестрой и открытие правды о рождении. Однако все эти сюжетные ситуации не имеют трагизма, они сведены к массовым нормам. Отсутствие в сюжете таких важных элементов античного мифа, как бедствие всего города по вине одного человека и самонаказание героя, также подчёркивает не индивидуальность и уникальность героев, а их массовость и в чём-то стереотипность.

Если говорить о сюжетной схеме, то нужно констатировать, что в масскультурном романе Н. Андреевой «Принц Эдип» мифологический сюжет-архетип предельно редуцирован и искажен (гораздо сильнее, чем в элитарном и беллетристическом романах). Измененным оказывается даже мотив поиска настоящих родителей (центральный в романе Андреевой) – это поиск только матери с осознанной целью не совершить инцест, не нарушить архаический закон рода. Герой Андреевой, решивший найти своих настоящих родителей, с детства знал, что он – подкидыш: «Я не твой сын, – не отрываясь от зеркала, возражает он (Монти). Эту семейную тайну узнал ещё в детском саду, когда стали дразнить подкидышем. Теперь уж и болеть перестало. Ну, подкидыш, и что с того?» (с. 56). Это первое совпадение судьбы Монти с судьбой Эдипа. Но в современном мире незнание настоящих родителей лишено трагизма, не вызывает желание узнать о себе правду. То есть в современном мире человек не нуждается в поддержке рода, в «мифологическом» знании о своих корнях и об их истории: не сведения о том, что его родители – приёмные, подталкивают героя к поискам правды, а его связи со зрелыми женщинами.

В открытии правды в античных трагедиях роль свидетеля играет пастух, который должен был убить младенца, но сжалился над ним и отдал его в семью другого пастуха. В романе Андреевой функцию такого свидетеля выполняет медсестра роддома, тетя Ады Лопухиной Мария Казимировна Новинская. Она отдала младенца на усыновление, однако имени настоящей матери она не знала. Но именно с её помощью Матвей нашёл всех трёх женщин, возможных матерей. То, что Мария Казимировна сама не знает о том, кто мать Монти, и указывает сразу на трёх девушек, создаёт в романе ситуацию загадки (вариант загадки Сфинкс).

Увлечение Асей и её беременность от Монти могут быть проецированы на схему отцеубийства в мифологическом сюжете Эдипа: «– Никакой свадьбы не будет, – он встал и швырнул на стол скомканную салфетку. – И вообще. Ася, сделай аборт. Он вышел из

кабинета под её рыдания. Людмила Фёдоровна недоумевала. “Не хватало ещё, чтобы я женился на собственной сестре!”» (с. 296). Ситуация отцеубийства по сравнению с античным мифом абсолютно переосмыслена: сыноубийства (аборта) не происходит, как не происходит и отцеубийства (подозреваемый следователем Монти не имеет никакого отношения к убийству Лопухина в стриптиз-клубе). Это еще раз подтверждает, что у Андреевой Монти-Эдип вовлечен в большей степени в коллизию, связанную с матерью, а не с отцом. Вместо отцеубийства в романе есть сюжет неожиданного обретения отца. То есть обретение Монти родственников, рода, не связано с трагедией. В соответствии с детективным жанром эти обстоятельства открываются только в конце произведения. И такой поворот сюжета от двойной трагедии (отцеубийство и кровосмешение) к удачному концу характерен для масслитературных произведений. Сажин воплощает идеал «отца Эдипа», по замыслу совсем не совпадающий с образом Лая, как он дан в античном мифе. Этот миф об «идеальном отце» Андреевой удастся выстроить потому, что жизнь Сажина полностью вынесена за рамки повествования – читатель всегда видит только промежуточные итоги

Таким образом, основные трагические ситуации античного мифа в современном романе просматриваются, однако они либо редуцированы (ситуация слепоты), либо перевёрнуты и искажены (ситуация убийства Лопухина, в котором подозревают Монти, но Лопухин не мог быть его отцом). То есть трагичное сведено к массовым нормам (нормам массового сознания), тогда как в античных источниках трагичное обнажено и стянуто в клубок.

Кроме того, в масслитературном романе Андреевой осуществляется постоянное тиражирование и варьирование родительских моделей («отцов» / «матерей» Эдипа), восходящих к мифологическому сюжету, развивающих заложенные в сюжете-архетипе характеристики актантов. Например, Лай охарактеризован в мифе как отец, наследник рода и правитель, Н. Андреева проверяет, как реализуются эти свойства в современности в линиях трех разных героев (стереотипизирует их). Кроме того, родительские модели «отцов» / «матерей» современного Эдипа рассматриваются в масслитературном романе в контексте различных социальных типов (типы «деловой человек», «паразитирующий эгоист», «семьянин» даются в нескольких вариантах) и в контексте поколенческих коллизий (деды /отцы, отцы /дети, соперничество приемных детей и наследников и т.д.).

Тиражирование и варьирование проявляется также в частных аспектах сюжета: ситуация отказа матери от сына дважды повторяется в романе Н. Андреевой (Наина первый раз отказывается от сына под давлением социальных норм, второй раз – чтобы спасти карьеру отца ребёнка Дмитрия Сажина); в роман включена целая цепь родственников Ады, чаще других сопрягаемая с «эдиповыми» коллизиями романа (образы двух Вячеславов и

Ады – варианты античным образам Лая, Эдипа и Иокасты, которые были наследниками знатных родов, угасание рода Новинских – параллель с античным мифом, где род Эдипа прервался) и т.д.

Все это уводит повествование от прямого изображения сюжета об Эдипе к сюжету современности, интересующему массового читателя. И вместе с тем необходимо автору не только для этих прагматических целей, но и для целей дидактических: вариантами и повторами донести до массового читателя непреходящее ядро мифологического сюжета, дающее универсальную схему существования (знать свои корни, бояться инцеста, брать ответственность за близких).

Таким образом, в романе Н. Андреевой в качестве основной минималистической стратегии работает основной принцип массовой литературы – «не эстетическая инновация, а повторение и вариации»¹²⁸. Сюжеты массовой литературы построены на повторении и вариациях схем, отработанных высокой литературой: «большинство стандартных ситуаций, в которые попадают герои популярной литературы, ничем не отличаются от подобных ситуаций в произведениях литературы высокой... Но эти конфликты затрагиваются и разрешаются иначе – при помощи парадигмы примирения и гармонии, требующей завершения произведения в духе поэтической справедливости. Все проблемы получают своё разрешение: непонятное будет объяснено, необычное банализировано, при этом будет поставлено под вопрос высокомерие власть имущих»¹²⁹.

¹²⁸ Менцель Б. Что такое «популярная литература»? // НЛО. 1999. № 40. С. 395.

¹²⁹ Менцель Б. Что такое «популярная литература»? // НЛО. 1999. № 40. С. 396.

Глава 2. Минимизация в постмодернистском романе В. Пелевина «Шлем ужаса, или Креатифф о Тесее и Минотавре»

В первой главе диссертации были рассмотрены три романа начала 2000-х гг. с акцентом на сопоставление принципов минимизации в дискурсах высокой, беллетристической и массовой литературы. В связи с этим эстетика данных романов не была предметом исследования.

Роман Виктора Пелевина «Шлем ужаса, или Креатифф о Тесее и Минотавре» (2005) вынесен в отдельную главу и необходим в магистерской диссертации как произведение начала 2000-х гг., реализующее принципы постмодернизма в сюжете с использованием античного мифа. Это позволяет создать контекст прежде всего для модернистского романа высокой литературы (С. Богданова «Сон Иокасты»), уже получившего интерпретацию в первой главе. Несмотря на использование Богдановой и Пелевиным разных античных мифов, имеются существенные предпосылки для сближения этих произведений в рамках интерпретации современного минимализма. Прежде всего, нас интересовало то, что оба автора благодаря использованию античного сюжета конструируют образ виртуальной реальности как «меж-умочного» (промежуточного) пространства сознаний своих героев, объединяющего их.

Таким образом, интерпретация романа Пелевина позволит, с одной стороны, дополнить магистерскую диссертацию исследованием минимизации в произведениях разных эстетик, с другой стороны, объяснить, как с помощью поэтики минимизации рождается разница в подходах к изображению виртуальной реальности в современном модернизме и постмодернизме.

В связи с этим необходимо напомнить основные представления исследователей о минимализме постмодернизма, частично отмеченные во введении. По словам В. Кулакова, постмодернизм радикально минимизировал инерцию литературной, «высокой» традиции, так как обращался к слову в его языковой нерасчлененности. Поэтому в произведениях постмодернизма любой знак или принципиально не несёт смысла (симулякр), или в свернутом виде несёт множество глубинных смыслов. Принцип вариаций – специфически минималистский – позволяет постмодернистам раскручивать, разбирать и собирать произведение, как бесконечную матрешку. Собственно, в этой сборке-разборке постмодернистское произведение и состоит. Кульминация, смысловой пик процесса – «пустой» объект. Сегодня нужно учитывать и опыт постмодернистских повествований, где сюжеты создаются из многочисленных источников либо на сопоставлении разновременных

и разножанровых пластов либо на их перекрещивании и где в роли объединяющего мотива может выступать любой феномен, любое смысловое «пятно» (Б. Гаспаров).

О минималистических принципах использования мифологических мотивов и образов в постмодернистских текстах говорит Д. Кузьмин: начиная «с изысканного мифотворчества, вписывая переживания лирического субъекта в антураж затейливого мира-бестиария <...> стихотворение разыгрывается как микродрама, где во всяком голосе есть что-то от лирического субъекта. Но постепенно антураж осыпается, облетает, и автор (а вместе с ним — читатель) остается один на один с голым каркасом бытия <...> Все яркое, новое и индивидуальное ... оба автора последовательно изгоняют из своих текстов, и чем дальше, тем беднее и проще язык, тем тривиальнее и очевиднее описываемые переживания»¹³⁰.

В постмодернистском романе В. Пелевина «Шлем ужаса...», можно видеть опору на принципы и приёмы минимизации: по форме этот роман – Интернет-чат, читателю даётся лишь информация из сообщений девяти персонажей, что делает текст похожим на драматургический. Основная установка драматургии – не рассказать, а показать¹³¹: «в активизации жеста, осознании текста как действия, акции начинался уже концептуализм со своими собственными возможностями развития эстетики «минимума».

Вследствие того, что роман Пелевина презентует в нашей диссертации постмодернистскую эстетику и создает контекст для модернистского романа Богдановой, необходимо в большей степени, чем по отношению к другим исследуемым романам, объяснить его место в современном литературном процессе.

2.1. Место романа В. Пелевина «Шлем ужаса...» в литературном процессе 2000-х гг.

Роман Виктора Пелевина «Шлем Ужаса, или Креатифф о Тесее и Минотавре» с жанровым определением автора «креатив» был написан по заказу британского издательства «Канонгейт» для серии «Мифы». В этой серии была опубликована также повесть М. Эствуд «Пенелопида».

В. Пелевин является одним из самых известных и значимых постсоветских писателей, поэтому на «Шлем Ужаса» почти сразу появилось множество рецензий. Некоторые из них

¹³⁰ Кузнецов Д. После концептуализма // Арион, 2002. № 1 // Электронный ресурс: <http://magazines.russ.ru/arion/2002/1/ku1.html>

¹³¹ «Драма трактовалась как действие совершающееся» // Драматургия // <https://ru.wikipedia.org/wiki/Драматургия>

просто упоминали об этом произведении (П. Басинский¹³²), другие давали развёрнутый анализ (А. Верницкий, Л. Данилкин¹³³).

Л. Данилкин описал сюжетную схему событий: «Восемь существ, сами не знающие, где они, но повстречавшиеся на одной «нити» интернет-чата, из подсказок — собственных имен, снов, деталей интерьера и одежды — догадываются, что кто-то поместил их в виртуальный лабиринт, где разыгрывается миф о Минотавре. Коротая время в заточении, пестрая компания обсуждает версии происходящего, разбредается по своим персональным лабиринтам, препирается, ссорится, кто-то даже влюбляется, все острят — и ждут встречи с Минотавром и явления Тесея, небезосновательно подозревая, что оба — уже здесь, среди них»¹³⁴.

Данилкин выделяет также главный сюжетобразующий приём – повторение: «Весь роман, на первый взгляд абсолютно непредсказуемый, на самом деле построен на серии повторений. В глаза бросаются разного рода удвоения — двое карликов, топор с двумя лезвиями, два рога, двое каноников, двойная клюшка, два полушария мозга. Каждое удвоение, то есть простейшее разветвление, автоматически провоцирует путешествующего по лабиринту на выбор — так что неудивительно, что чаще всего существа обсуждают проблему выбора, выборов и вообще свободы воли»¹³⁵.

Главная идея произведения, по мнению критика, состоит в иллюстрировании Пелевиным идеи о том, что мир сам себя порождает и собой же умножается: «Пелевинский лабиринт — и его магическая версия, шлем ужаса, — хоть и представляет собой бесконечное разветвление крестообразного центра, в конечном счете оказывается круговым. Кольцо — мир как замкнутая сама на себя система, мнимо вырабатывающая новизну/будущее, а по сути, гоняющая ничто, пустоту — идея фикс Пелевина»¹³⁶. Это подчеркнутое свойство очередной раз подтверждает постмодернистскую основу повести В. Пелевина.

А. Верницкий вписывает «Шлем ужаса» не только в контекст литературы постмодернизма, но и в контекст современной фантастики и всей русской литературы: «В фантастических книгах мы часто сталкиваемся с тем, что разум героя перемещается из одного тела в другое или несколько личностей сталкиваются в одном теле¹⁹. Однако, как правило, если в тексте описано, как разум распадается на части, эти части оказываются

¹³² См. напр.: Басинский П. Ужас «Шлема» // Электронный ресурс: <https://lenizdat.ru/articles/1035663/>. Доступ свободный.

¹³³ См. напр.: Верницкий А. Рец. на: Пелевин В. «Шлем ужаса» // НЛЮ, 2006. № 80 // Электронный ресурс: <http://magazines.russ.ru/nlo/2006/80/ve25.html>; Данилкин Л. Рецензия на книгу В. Пелевина «Шлем ужаса» // Афиша, 2005 // Электронный ресурс: http://www.club366.ru/articles/m_p_p.shtml; и др.

¹³⁴ Данилкин Л. ... // Электронный ресурс: http://www.club366.ru/articles/m_p_p.shtml.

¹³⁵ Данилкин Л. ... // Электронный ресурс: http://www.club366.ru/articles/m_p_p.shtml.

¹³⁶ Данилкин Л. Рецензия на книгу В.Пелевина «Шлем ужаса» // Афиша, 2005 // Электронный ресурс: http://www.club366.ru/articles/m_p_p.shtml.

неравноправными: одна из них в большей степени представляет “эго” героя, чем все остальные»¹³⁷, тогда как в произведении Пелевина «в начале пьесы герои обнаруживают себя запертыми и описывают свою ситуацию как поиск выхода, а в конце пьесы говорят о рождении ребенка и хор их голосов сливается в детский плач, можно заключить, что “Шлем ужаса” — это пьеса, персонажами которой являются разные грани одной личности, а описываемый в ней промежуток времени — это время перед рождением человека»¹³⁸.

В контексте всей русской литературы «Шлем ужаса» «важен потому, что это произведение представляет буддистскую картину мира в отсутствие героев-буддистов ... или специфически буддистской среды»¹³⁹.

Таким образом, критики рассматривают роман Пелевина с точки зрения постмодернизма: анализ обращения автора к известным сюжетам, приёмы повторения и удвоения. Также этот роман называют «пьесой» и говорят о взаимодействии персонажей. В нашем исследовании мы обращаемся к названным подходам, однако обобщаем их в дискурсе минимизации текста: каким образом автор создаёт художественный мир этими поэтическими средствами.

Творчество В. Пелевина исследуется в различных контекстах: как постмодернистская литература; как литература, обращающаяся к виртуальной реальности и др. Наиболее значимыми для рассмотрения произведения «Шлем ужаса...» являются заключения, сделанные в работах таких авторов: Шульга К.В.¹⁴⁰, Вдовиченко О.В.¹⁴¹, Нечепуренко Д.В.¹⁴², Павленко А.П.¹⁴³ и др.

В. Пелевина относят к постмодернистским писателям¹⁴⁴, поэтому анализируя систему персонажей «Шлема ужаса...» мы опираемся на точку зрения Д.В. Нечепуренко о

¹³⁷ Верницкий А. Рец.на Пелевин В. «Шлем ужаса» // НЛО, 2006. № 80 // Электронный ресурс: <http://magazines.russ.ru/nlo/2006/80/ve25.html>.

¹³⁸ Верницкий А. Рец.на Пелевин В. «Шлем ужаса» // НЛО, 2006. № 80 // Электронный ресурс: <http://magazines.russ.ru/nlo/2006/80/ve25.html>.

¹³⁹ Верницкий А. Рец.на Пелевин В. «Шлем ужаса» // НЛО, 2006. № 80 // Электронный ресурс: <http://magazines.russ.ru/nlo/2006/80/ve25.html>.

¹⁴⁰ Шульга К.В. Поэтико-философские аспекты виртуальной реальности в романе "Generation П" Виктора Пелевина. автореферат дис. ... кандидата филологических наук : 10.01.01 / Елец. гос. ун-т им. И.А. Бунина. Елец, 2005. // Электронный ресурс: <https://dlib.rsl.ru/viewer/01002945455#?page=4>.

¹⁴¹ Вдовиченко О.В. Культурфилософский контекст абсурда в художественном сознании России рубежа XX - XXI вв. : на материале творчества В. Пелевина, Д. Липскерова. автореферат дис. ... кандидата культурологии : 24.00.01 / Вдовиченко Ольга Владимировна; [Место защиты: Морд. гос. ун-т им. Н.П. Огарева]. Саранск, 2009. // Электронный ресурс: <https://dlib.rsl.ru/viewer/01003468081#?page=9>.

¹⁴² Нечепуренко Д.В. Характерология В.О. Пелевина : автореферат дис. ... кандидата филологических наук : 10.01.01 / Нечепуренко Дмитрий Валерьевич; [Место защиты: Ур. федер. ун-т имени первого Президента России Б.Н. Ельцина]. Екатеринбург, 2014. // Электронный ресурс: <https://dlib.rsl.ru/viewer/01005552225#?page=5>.

¹⁴³ Павленко А.П. Гротеск в художественном мире Виктора Пелевина : диссертация ... кандидата филологических наук : 10.01.01 / Павленко Ада Петровна; [Место защиты: Сев.-Кавказ. федер. ун-т]. Пятигорск, 2016 // Электронный ресурс: <https://dlib.rsl.ru/viewer/01006654801#?page=8>.

¹⁴⁴ См.напр.: Маркова Т.Н. Формотворческие тенденции в прозе конца XX века : В. Маканин, Л. Петрушевская, В. Пелевин : автореферат дис. ... доктора филологических наук : 10.01.01 / Ур. гос. ун-т им. А.М. Горького.

характерологии автора: «Характерология творчества В.О. Пелевина – это целостная система мироориентаций всех персонажей писателя, основанная на взаимодействии героев четырех типов: героя-профана, героя-гуру, героев-феноменов, идеального героя. Эти типы отражают философские и эстетические идеалы автора, а также определённый образ жизни и мирочувствование различных героев в естественных и пограничных ситуациях. Герои Пелевина делятся на группы в зависимости от их функций в рамках единой системы характерологии. Герой-профан – это духовный искатель, который ищет истину, чтобы разобраться в окружающем (герои-феномены) его мире и вследствие этого стать «просветлённым» (идеальным героем), тем, кто обрел правильное понимание мира, гармонию с ним. В достижении этого ему помогает наставник – герой-гуру»¹⁴⁵.

Для анализа минимизации вербального важно обозначение главного формального принципа построения произведения – это пьеса. Данная форма позволяет сократить характеристику каждого персонажа, не предполагает пространного описания внутренней жизни героев, позволяет минимизировать авторское слово в произведении¹⁴⁶.

2.2. Создание виртуальной реальности при помощи компьютерных технологий

В «Шлеме ужаса...» Пелевин создаёт образ виртуальной реальности, читатель получает информацию о героях только из их переписки в чате. Поэтому в анализе романа надо учитывать общие представления об этой технологии. Компьютер создаёт новую виртуальную реальность, которая обладает особыми свойствами. К.В. Шульга так определяет «виртуальную реальность», которую создаёт Пелевин: «Виртуальная реальность – это расшатывание оснований какой-либо системы понятий, показ её зыбкости и релятивности, которые оставляют читателя перед лицом иронического «ничто», но развёртывают ряд альтернатив, вводя в более широкое пространство мысли, где каждое понятие только одно из возможных в целом гнезде понятий»¹⁴⁷.

Об общей природе виртуальной реальности говорит Г. Гусейнов: он рассматривает сетевую культуру как «под-мир, или специализированную частичную культуру, которая

Екатеринбург, 2003; Репина М.В. Творчество В. Пелевина 90-х годов XX века в контексте русского литературного постмодернизма : автореферат дис. ... кандидата филологических наук : 10.01.01 / Рос. ун-т дружбы народов (РУДН). Москва, 2004; Воробьёва Е.П. Литературная рефлексия в русской постмодернистской прозе : А. Битов, Саша Соколов, В. Пелевин : автореферат дис. ... кандидата филологических наук : 10.01.01 / Алт. гос. ун-т. Барнаул, 2004 и др.

¹⁴⁵ Нечепуренко Д.В. Характерология В.О. Пелевина : автореферат дис. ... кандидата филологических наук : 10.01.01 / Нечепуренко Дмитрий Валерьевич; [Место защиты: Ур. федер. ун-т имени первого Президента России Б.Н. Ельцина]. Екатеринбург, 2014. // Электронный ресурс: <https://dlib.rsl.ru/viewer/01005552225#?page=5>.

¹⁴⁶ Пьеса // Хализев В.Е. Литературная энциклопедия терминов и понятий / Глав. ред. и сост. А. Н. Николюкин. — ИНИОН РАН: Интелвак, 2001. — С. 842.

¹⁴⁷ Шульга К.В. Поэтико-философские аспекты виртуальной реальности в романе "Generation 'П'" Виктора Пелевина. автореферат дис. ... кандидата филологических наук : 10.01.01 / Елец. гос. ун-т им. И.А. Бунина. Елец, 2005. // Электронный ресурс: <https://dlib.rsl.ru/viewer/01002945455#?page=4>.

сохраняет свою самостоятельность и границы благодаря тому, что обладает только ей присущими моделями поведения и смыслополагания»¹⁴⁸. Принципиальное отличие этой культуры – отторжение пирамидальных, иерархических моделей культурной трансляции, которые заменяются принципом кластерности¹⁴⁹. Следствием этого является то, что «визуальность разрозненных или рассыпанных по «ящикам» образов и моторность доминируют над монументальной текстуальностью»¹⁵⁰. Это создаёт особый стиль общения: «опора на устный опыт, и особенно антинормативистские речевые субкультуры, преобладает над традиционными формами письменности (или, лучше сказать, печатности); преобладание моторной визуальности неизбежно расширяет в Сети поле смешного»¹⁵¹.

Общение в пространстве Интернета происходит в «интернетном дискурсе». Важное качество этого языка – воздействие англоязычной среды, что выражается в частом использовании латиницы в качестве алфавита общения. За счёт этого происходит изменение, «графическое обогащение русского языка»¹⁵². «Интернет всегда был англоязычным, и это как бы было мостом через все культуры»¹⁵³, что создаёт особый мир лексики и грамматики.

Второй принцип – «Режим максимального приближения к устной речи». Это приводит к опыту снижения языка (эсхрофемизм). Снижение языка и невладение современной терминологией приводит к созданию новой программы: «от бытовой малограмотности первых юзаров, в проекте Яндекс разработана программа лингвистического поиска – ответа не на запрос, действительно посланный в программу, а на вопрос, что пользователь хотел бы задать, да вот только не знал, как пишется слово. Работающая программа становится механическим дадаистом-всевидцем, вступающим в диалог с недоумком-юзарем»¹⁵⁴. Вместо «иерархических моделей культурной трансляции» появляется иная иерархия, в которой технология должна «угадать, узнать» желание пользователя и исполнить его. Это снижает не только желания человека, которые становятся предсказуемыми и шаблонными, но и статус личности человека, которую можно предсказать базовыми потребностями, заложенными в память машины.

¹⁴⁸ Гусейнов Г. Заметки к антропологии русского Интернета: особенности языка и литературы сетевых людей. НЛО, 2000. № 43 // Электронный ресурс: <http://magazines.russ.ru/nlo/>.

¹⁴⁹ Кластер – «объединение нескольких однородных элементов, которое может рассматриваться как самостоятельная единица, обладающая определёнными свойствами». В информационных технологиях Кластер – «как подмножество результатов поиска, связанных единством темы» // <https://ru.wikipedia.org/wiki/Кластер>.

¹⁵⁰ Гусейнов Г. Заметки к антропологии русского Интернета: особенности языка и литературы сетевых людей. НЛО, 2000. № 43 // Электронный ресурс: <http://magazines.russ.ru/nlo/>.

¹⁵¹ Гусейнов Г. Заметки к антропологии русского Интернета: особенности языка и литературы сетевых людей. НЛО, 2000. № 43 // Электронный ресурс: <http://magazines.russ.ru/nlo/>.

¹⁵² Гусейнов Г. Заметки к антропологии русского Интернета: особенности языка и литературы сетевых людей. НЛО, 2000. № 43 // Электронный ресурс: <http://magazines.russ.ru/nlo/>.

¹⁵³ Гусейнов Г. ... // Электронный ресурс: <http://magazines.russ.ru/nlo/2000/43/main8.html>

¹⁵⁴ Гусейнов Г. Заметки к антропологии русского Интернета: особенности языка и литературы сетевых людей. НЛО, 2000. № 43 // Электронный ресурс: <http://magazines.russ.ru/nlo/>.

Исследователи говорят о сети Интернет не просто как о месте возможного общения, но и как об особом способе коммуникации: «Сеть в принципе отторгает пирамидальную, или иерархическую, модель культурной трансляции (Pyramidenprinzip); пирамидальность вытеснена принципом "кластерности" <...> массовому пользователю важно не увеличить проходимость информации, но сделать предельно зримым собственное присутствие в Сети»¹⁵⁵. Особое место в интернет-коммуникации занимает общение в чате, «чат – коммуникационный интернет-ресурс, виртуальная интерактивная среда. Характерными особенностями общения в чате являются анонимность, полилогичность и текстовый характер взаимодействия»¹⁵⁶.

Названный выше признак интернет-коммуникации – «текстовый характер взаимодействия» определяет авторскую интенцию «передать с предельной четкостью устную природу набиваемого текста», так как «Режим максимального приближения к устной речи поддерживает у читателя доверие к публикуемому тексту»¹⁵⁷.

Д. Суховой противопоставляет не только написанный или сказанный текст, она говорит об отличии устного, рукописного, машинописного текста от печатного текста, которым оперирует интернет-коммуникация: «в отличие от устного, рукописного или машинописного текста сразу получается печатный»¹⁵⁸. Для наибольшей выразительности печатного текста, авторы используют различные приёмы. Один из них – «Отсутствие больших букв приводит к трансформации графического облика всего текста. Отказ от заглавных букв может быть воспринят как средство избавиться от любых излишеств <...> в компьютерной переписке, в интернет-чатах и форумах, в свою очередь, такая запись является следствием “неотчужденности”, “домашности”, повышенной эмоциональности текста (что предполагается неписаными правилами некоторых видов личной электронной переписки) — а также просто спешки»¹⁵⁹.

М. Кронгауз так характеризует язык общения в Интернете: «С появлением интернета возник новый промежуточный тип коммуникации и новая промежуточная форма языка. Язык интернета по одним своим характеристикам, безусловно, письменный (точнее говоря, визуальный), а по другим – устный. Он состоит из изображений и воспринимается

¹⁵⁵ Гусейнов Г. Заметки к антропологии русского Интернета: особенности языка и литературы сетевых людей // НЛО № 43 // Электронный ресурс: <http://magazines.russ.ru/nlo/2000/43/main8.html>

¹⁵⁶ Чучкова Г.С. Интернет-коммуникация как фактор личностного развития: на примере общения в чатах : автореферат дис. ... кандидата психологических наук : 19.00.01 / Чучкова Галина Сергеевна; [Место защиты: Рос. гос. гуманитар. ун-т (РГГУ)]. Москва, 2008 // Электронный ресурс: <https://dlib.rsl.ru/viewer/01003452740#?page=4>.

¹⁵⁷ Гусейнов Г. Заметки к антропологии русского Интернета: особенности языка и литературы сетевых людей // НЛО № 43 // Электронный ресурс: <http://magazines.russ.ru/nlo/2000/43/main8.html>

¹⁵⁸ Д. Суховой Круги компьютерного рая (Семантика графических приемов в текстах поэтического поколения 1990—2000-х годов) // НЛО, 2003. № 62 // Электронный ресурс: <http://magazines.russ.ru/nlo/2003/62/suhovei.html>

¹⁵⁹ Д. Суховой Круги компьютерного рая (Семантика графических приемов в текстах поэтического поколения 1990—2000-х годов) // НЛО, 2003. № 62 // Электронный ресурс: <http://magazines.russ.ru/nlo/2003/62/suhovei.html>

визуально, то есть глазами. Кроме того, собеседники могут находиться далеко друг от друга и время порождения текста и время его восприятия могут сильно различаться. Во время разговора можно делать длительные паузы, скажем, ответить на и-мейл через день или неделю, что, очевидно, недопустимо в процессе устной беседы. Устный диалог подхлестывает к быстрым реакциям и мгновенным репликам. Итак, формально и технически это письменная речь. А вот с точки зрения жанров и структуры речь в интернете, безусловно, относится к устной. Это прежде всего диалоги, разговоры, реплики, все то, что характерно для устного общения»¹⁶⁰.

В «Шлеме ужаса...» кроме правильного русского литературного языка (общение семи героев), в пространстве чата появляется герой Слив, который пишет, на первых взгляд, с орфографическими ошибками. Однако позже герои обсуждают его манеру письма:

«[Organizm(-)] По-албански?

[Nutscracker] Кажется, так это называется у сетевых эстетов. По албанским стилистическим принципам нельзя два раза одинаково писать одно и то же слово»¹⁶¹.

Герои осознают новые правила общения в чате: они осознают ограниченность текстовой коммуникацией, чёткую последовательность высказываний во времени и «цензуру», которая преследует и исключает нецензурную лексику или нелицеприятную оценку происходящего, а информацию о личности каждого героя. Таким образом все персонажи становятся «безликими», из них создают типажи¹⁶².

Таким образом, первая особенность произведений, показывающих коммуникацию в сети Интернет, – изменение языка общения. Вторая особенность – повышенное внимание к графическому оформлению высказываний. «Произошла дополнительная семантизация графики, внешнего вида и формальной организации текста». Черты «новой графической идеологии»: новые формальные принципы организации текста, эти принципы вырастают из опыта, относящегося к различным рядам; часто сознательное выдаётся за случайное и наоборот, нетрадиционные элементы воспринимаются не как чужеродные, а как полноправные элементы текста.

Одним из способов визуальной организации интернет-текста является наличие / отсутствие заглавных букв. «Заглавная» буква подчёркивает важность смысла / адресанта речи, «графическая передача крика», повтор; «отказ от заглавных букв может быть

¹⁶⁰ Кронгауз М. Самоучитель олбанского // Электронный ресурс: <https://www.litmir.me/br/?b=182300&p=6>.

¹⁶¹ Пелевин В. Шлем ужаса, или Креатифф о Тесее и Минотавре // Электронный ресурс: <https://libking.ru/books/prose-/prose-contemporary/168114-5-viktor-pelevin-shlem-uzhasa.html#book>.

¹⁶² См. об этом: Нечепуренко Д.В. Характерология В.О. Пелевина : автореферат дис. ... кандидата филологических наук : 10.01.01 / Нечепуренко Дмитрий Валерьевич; [Место защиты: Ур. федер. ун-т имени первого Президента России Б.Н. Ельцина]. Екатеринбург, 2014. // Электронный ресурс: <https://dlib.rsl.ru/viewer/01005552225#?page=5>.

воспринят как средство избавиться от любых излишеств»¹⁶³. Ещё один приём – использование символов наравне с буквами: «попадание в текст “посторонних” символов часто используется в современном компьютерном письменном общении (электронная почта, чаты, форумы) для выражения экспрессии — а изначально для ее прикрытия»¹⁶⁴.

2.3. Знаки виртуальной и неомифологической реальности в романе В. Пелевина «Шлем ужаса...». Интерпретация «свёрнутой» в них семантики

К. Шульга говорит о соединении в произведениях Пелевина нового типа реальности – виртуальной – и обращения к мифам: «Для творчества В. Пелевина ... характерен неомифологизм как особого рода поэтика, структурно ориентированная на сюжетно-образную систему мифа, своего рода разновидность интертекстуальности, которая определяется (принимая дефиницию И.П. Смирнова) как «<...> слагаемое широкого родового понятия, так сказать, интертекстуальности, имеющего в виду, что смысл художественного произведения полностью или частично формируется посредством ссылки на иной текст, который отыскивается в творчестве того же автора, в смежном искусстве, в смежном дискурсе или в предшествующей литературе»¹⁶⁵.

Обращение к неомифологизму и создание модели виртуальной реальности позволяют минимизировать вербальное, не объяснять явление, а просто называть его.

Игра с мифом становится особенно яркой при слиянии имён классического мифа и места действия – интернет-чата: «Текст романа – место встречи сверхзначимых, иначе говоря – перенасыщенных многообразными подтекстами, имен»¹⁶⁶, каковыми являются имена Тесея, Минотавра, Ариадны и т.д.

Тесей и получеловек-полубык Минотавр – герои древнегреческой мифологии. Однако они принадлежат к различным эпохам мифотворчества, хоть и соединяются в одном сюжете, который не исчерпывает истории ни одного из них.

Рождение Тесея и Минотавра связано или с Зевсом, или с Посейдоном, то есть, эти персонажи почти братья. Однако их борьба не может рассматриваться как борьба за престол,

¹⁶³ Суховой Д. Круги компьютерного рая (Семантика графических приемов в текстах поэтического поколения 1990—2000-х годов). НЛО, 2003. № 63 // Электронный ресурс: <http://magazines.russ.ru/nlo/>.

¹⁶⁴ Суховой Д. Круги компьютерного рая (Семантика графических приемов в текстах поэтического поколения 1990—2000-х годов). НЛО, 2003. № 63 // Электронный ресурс: <http://magazines.russ.ru/nlo/>.

¹⁶⁵ Шульга К.В. Поэтико-философские аспекты виртуальной реальности в романе "Generation 'П'" Виктора Пелевина. автореферат дис. ... кандидата филологических наук : 10.01.01 / Елец. гос. ун-т им. И.А. Бунина. Елец, 2005. // Электронный ресурс: <https://dlib.rsl.ru/viewer/01002945455#?page=4>.

¹⁶⁶ Гусейнов Г. Заметки к антропологии русского Интернета: особенности языка и литературы сетевых людей // НЛО № 43 // Электронный ресурс: <http://magazines.russ.ru/nlo/2000/43/main8.html>

их сражение символизирует смену исторических слоёв: смену зооморфизма культурными героями, переход от человеческих жертвоприношений к более высоким ступеням¹⁶⁷.

Таким образом, Тесей, как культурный герой, вписывается в один ряд с Гераклом, Эдипом и др.; в то время как Минотавр – образ минойской культуры, более древней, чем греческая. Однако они соединены в мифе именно как сюжет о смене культурной парадигмы.

Более развёрнуто в мифологии представлен образ Тесея. Тесей – сын афинского царя Эгея (или бога Посейдона) и Эфры, одиннадцатый царь Афин¹⁶⁸. В древних источниках образ Тесея рассматривается не только как мифологический образ (Эсхил «Элевсиняне», Софокл «Эдип в Колоне», «Тесей», Еврипид «Ипполит», «Геракл», «Умоляющие», «Эгей», «Тесей», Ахей Эретрийский «Тесей», Гераклид «Тесей», Акция «Тесей», Сенека «Федра», «Геркулес в безумье»), но и как исторический деятель (Плутарх «Тесей», Евсевий Кесарийский, Аполлодор и др.)¹⁶⁹. В работе мы обращаемся к мифологическому наполнению образа Тесея.

Говоря о мифе о Тесее, В.Р. Гуцин¹⁷⁰ выделяет культурологическое и историческое место этого образа для Древней Греции. Основным качеством Тесея является то, что он является классическим героем для Аттики, Афин: «Тесей был одним из почитаемых мифологических персонажей. С именем царя связан целый ряд афинских праздников... и такое важное событие, как афинский синойкизм – политическое объединение Аттики»¹⁷¹. Его ставят в один ряд с Гераклом: «Тогда возникает другой вопрос: почему в качестве объекта почитания был избран именно Тесей, а, скажем, не Геракл. Роль последнего в Марафонской битве была, пожалуй, не менее значимой. Помимо того, Геракл имел более прочные связи с Марафоном»¹⁷².

История Тесея состоит из следующих обязательных частей: рождение героя, которое соединяет его с богами; его признание людьми в качестве героя / наследника царя; подвиги; принятие власти; государственная деятельность; смерть героя. Таким образом, победа Тесея

¹⁶⁷ Лосев А.Ф. Мифология греков и римлян // Электронный ресурс: <http://www.sno.pro1.ru/lib/losev2/17.htm>. Доступ свободный.

¹⁶⁸ Тесей // <https://ru.wikipedia.org/wiki/Тесей>

¹⁶⁹ Тесей // <https://ru.wikipedia.org/wiki/Тесей>

¹⁷⁰ См.: Гуцин В.Р. Кимон и кости Тезея // Политическая история и историография от античности до современности. Вып.3. Петрозаводск, 2000. С. 34-46. // Электронный ресурс: <http://elar.uniyar.ac.ru/jspui/bitstream/123456789/2401/1/Gushchin%20V.R.%20Cimon%20and%20Theseus%27%20Vopros.pdf>. Доступ свободный; Гуцин В.Р. Тезей, Геракл и Марафон // Древность и средневековые Европы: межвуз. сб. науч. тр. Пермь, 2002. С. 10-18. // Электронный ресурс: <http://elar.uniyar.ac.ru/jspui/bitstream/123456789/2317/1/Gushchin%20V.R.%20Teseus.pdf>. Доступ свободный.

¹⁷¹ Гуцин В.Р. Кимон и кости Тезея // Политическая история и историография от античности до современности. Вып. 3. Петрозаводск, 2000. С. 34.

¹⁷² Гуцин В.Р. Тезей, Геракл и Марафон // Древность и средневековые Европы: межвуз. сб. науч. тр. Пермь, 2002. С. 13. // Электронный ресурс: <http://elar.uniyar.ac.ru/jspui/bitstream/123456789/2317/1/Gushchin%20V.R.%20Teseus.pdf>. Доступ свободный.

над Минотавром – всего лишь один эпизод из жизни героя. Однако этот подвиг имеет особое значения, поскольку Тесей совершил его на Крите, а не в Афинах, своём родном городе.

При анализе этого подвига Тесея необходимо выделить несколько образов персонажей, значимых именно в этой ситуации жизни Тесея.

Минотавр, как и Тесей, имеет наполовину божественное, наполовину человеческое происхождение. Однако, в отличие от Тесея, Минотавр – это не благоволение, а наказание от бога Посейдона царю Миносу: «О происхождении Минотавра Аполлодор рассказывает: сын Зевса и Европы Минос ради получения власти из рук богов просит Посейдона в знак этого выслать ему быка, чтобы он мог принести его в жертву. Однако этого быка, высланного Посейдоном из моря, Минос из-за его красоты оставляет в своем стаде, а вместо него приносит в жертву другого быка; в наказание за это Посейдон делает быка безумным и заставляет жену Миноса Пасифаю, дочь Гелиоса и Персеиды, влюбиться в этого быка. От связи Пасифаи с этим быком и появляется Минотавр»¹⁷³.

Критский царь Минос – сын Зевса и Европы – после того, как его жена Пасифая родила Минотавра, получеловека-полубыка, заключил его в Лабиринт, построенный Дедалом.

В.Г. Борухович¹⁷⁴ пишет о более древних критских обрядах, которые, по его мнению, не зависели от греческих, а, наоборот, влияли на них. Именно на Крите образ быка был священным и являлся воплощением верховного божества: «Так как ахейцы по уровню своего развития стояли много ниже минойцев, они усвоили многие достижения их культуры, религию и письменность (несколько их видоизменив)... Форма, в которой мифы рассказывают нам о божественном происхождении Миноса, представляется несколько странной. Зевс, превратившись в быка, похитил финикийскую царевну Европу, которую затем умчал на Крит. Плодом любви Зевса и Европы и стал Минос, и его братья Сарпедон и Радамант. В мифе ясно заметно его негреческое происхождение: животной ипостасью Зевса у греков был орел. Далее критские мифы повествуют о странной любви, которой жена Миноса, дочь бога Гелиоса Пасифая, вспылала к прекрасному быку, высланному из моря по просьбе Миноса, желавшего таким (не менее странным) способом доказать свои права стать царем Крита. Этого быка выслал Посейдон (Apollod. III. 1. 3), но в более древней редакции этого мифа, сохраненной Лактанцием (Lact. Plac. in Stat. Theb. V. 431), быка выслал Зевс. От этого быка

¹⁷³ Лосев А.Ф. Мифология греков и римлян // Электронный ресурс: <http://www.sno.pro1.ru/lib/losev2/17.htm>. Доступ свободный.

¹⁷⁴ Борухович В.Г. Зевс Минойский (следы культа верховного критского божества в греческих мифах и религиозных обрядах) // Античный мир и археология. Вып. 4 Саратов, 1979. С. 3-26.

Пасифая родила Минотавра («быка Миноса»), чудовище с телом человека и головой быка»¹⁷⁵.

А.Ф. Лосев выделяет образ Лабиринта Минотавра в отдельный сюжетобразующий образ.

Лабиринт символизирует вселенское препятствие, которое проявляется во всех направлениях, исчерпывая импульсы попавшего туда¹⁷⁶. «Истокая намерения ложными путями, подобиями, схожестями, лабиринт испытывает настойчивость и терпение, заставляя ещё раз совершить бесполезную попытку найти выход или сдаться... Лабиринт – это путешествие от смерти к рождению. Он охраняется управителем – «Царём лабиринта», который живёт в самом центре, в сердце сооружения, являясь его владыкой и судьбой. ... Достичь центра могут лишь герои и избранные. Но главное – не только добраться до сердцевины, но и выбраться, вернуться обратно к своему возрождению»¹⁷⁷.

В мифе о Минотавре Лабиринт – «это огромное здание, по преимуществу подземное, с массой внутренних дворов и целыми тысячами комнат, с бесконечно длинными, извилистыми, взаимно перепутанными коридорами, с малодоступным входом и труднонаходимым выходом; построено оно афинским художником и эмигрантом Дедалом для Миноса, который спрятал туда Минотавра. Мотив запутанности ходов во всем этом образе наиболее основной, и он содержится почти в каждом античном тексте о Лабиринте»¹⁷⁸.

А.Ф. Лосев приводит несколько объяснений обращения мифа к образу Лабиринта:

– Лабиринт – реальная постройка, возможно, это и был кносский дворец (А.Эванс). Однако греческое описание Лабиринта не соответствует этому сооружению;

– Лабиринт – рисунок на колоннах или полах в форме свастики или меандра; возможно, в «этих сложных рисунках изображалось движение небесных светил по небу»¹⁷⁹;

– Лабиринт – орхестра для танцев (А.Кук), лабиринтные линии помогали танцорам. Хотя эта версия тоже не достаточно доказана: «Если в танцах изображался Лабиринт, то это еще далеко не значит, что он и был той площадкой, на которой они происходили. И если были здания с полами, на которых изображались разного рода замысловатые фигуры, то это еще вовсе не значит ни того, что танцы происходили по этим фигурам, ни того, что эти

¹⁷⁵ Борухович В.Г. Зевс Миноийский (следы культа верховного критского божества в греческих мифах и религиозных обрядах) // Античный мир и археология. Вып.4 Саратов, 1979 // Электронный ресурс: <http://ancientrome.ru/publik/article.htm?a=1291542587#n022>. Доступ свободный.

¹⁷⁶ Энциклопедия. Символы, знаки, эмблемы. М.: ООО «Астрель» : ООО «Издательство АСТ», 2004. С. 269.

¹⁷⁷ Энциклопедия. Символы, знаки, эмблемы. М.: ООО «Астрель» : ООО «Издательство АСТ», 2004. С. 271.

¹⁷⁸ Лосев А.Ф. Мифология греков и римлян // Электронный ресурс: <http://www.sno.pro1.ru/lib/losev2/17.htm>. Доступ свободный.

¹⁷⁹ Лосев А.Ф. Мифология греков и римлян // Электронный ресурс: <http://www.sno.pro1.ru/lib/losev2/17.htm>. Доступ свободный.

фигуры назывались лабиринтами. Кроме того, теория Кука до некоторой степени противоречит сама себе, потому что, насколько можно судить, он вовсе не отрицает того, что под Лабиринтом надо понимать целые постройки»¹⁸⁰;

– Лабиринт – храм Зевса Лабрандского на Крите. А.Ф. Лосев называет эту версию правдоподобной: «Общеизвестна близость критской и малоазиатской мифологии. Общеизвестно огромное распространение культа двойного топора на Крите и в Малой Азии. Зевс Лабрандский есть один из древних хтонических Зевсов, а Критский Зевс тоже главным образом хтонический»¹⁸¹. Более древнее происхождение Критского варианта по сравнению с греческим отмечает и В.Г.Борухович¹⁸², прослеживая аутентичность обрядов посвящения царя и символизм быка на Крите.

Давая историческую характеристику Лабиринта, А.Ф. Лосев относит этот образ к эпохе архаического или хтонического мышления: «Если раздельному мышлению с выделением формально-логических категорий предшествует мифологическое мышление без этого разделения и если ясной и раздельной антропоморфной олимпийской мифологии предшествует спутанное, дисгармоничное мышление, ярко сказавшееся в создании образов, бесконечно разнообразных и рассчитанных на первобытный ужас страшилищ и разного рода полулюдей, полуживотных, то Лабиринт надо рассматривать как наглядную иллюстрацию такого мифологического мышления. Здесь нет того, чем прославилась позднейшая греческая мифология, нет чувства меры, нет соразмерности и пластичности, нет гармоничного равновесия между внутренним и внешним. Лабиринт — это что-то бесконечно запутанное, хаотическое, стихийное, гибельное и ужасающее. Нам кажется, что это один из самых глубоких образов архаического и хтонического мышления вообще, редкий по своей выразительности даже для античной Греции»¹⁸³.

Кроме того, А.Ф. Лосев отмечает связь Лабиринта с небесным и подземным мирами: «В более ранние периоды земля вообще ничем не отличается ни от неба, ни от подземного мира и представляет собой единое и нераздельное с ним общекосмическое тело, так что все земное (в том числе животные и человек) есть в то же самое время и небесное. Поэтому нередко встречалось понимание, например, пещер как символов неба или космоса. Порфирий в своем известном трактате «О пещере нимф» занимается не чем иным, как

¹⁸⁰ Лосев А.Ф. Мифология греков и римлян // Электронный ресурс: <http://www.sno.pro1.ru/lib/losev2/17.htm>. Доступ свободный.

¹⁸¹ Лосев А.Ф. Мифология греков и римлян // Электронный ресурс: <http://www.sno.pro1.ru/lib/losev2/17.htm>. Доступ свободный.

¹⁸² Борухович В.Г. Зевс Миноийский (Следы культа верховного критского божества в греческих мифах и религиозных обрядах) // Античный мир и археология. Вып.4. Саратов, 1979. С. 3-26 // Электронный ресурс: <http://ancientrome.ru/publik/article.htm?a=1291542587#n022>. Доступ свободный.

¹⁸³ Лосев А.Ф. Мифология греков и римлян // Электронный ресурс: <http://www.sno.pro1.ru/lib/losev2/17.htm>. Доступ свободный.

только реставрацией когда-то реально понимаемого отождествления пещеры и космоса. Вот почему, даже если бы не было никаких специальных указаний в источниках, мы должны были бы уже заранее предполагать, что такая пещера или постройка, как Лабиринт, обязательно имеет помимо других значений еще и космическое значение»¹⁸⁴.

В сюжете Минотавра происходит соединение двух исторических пластов: образ Лабиринта и Минотавра, как представители хтонического периода, и образ афинского художника Дедала, построившего Лабиринт: «Но самое интересное в историческом отношении явление — это мотив о построении Лабиринта афинским художником Дедалом. Обычно на это совмещение архаики Лабиринта и техники афинского художника почти не обращают никакого внимания. Тем не менее при известной развитости чувства историзма эта контаминация двух совершенно чуждых друг другу социальных и мифологических областей производит самое неожиданное и самое глубокое впечатление. Лабиринт — это один из самых древних символов хтонизма, фетишизма и самой архаической спутанности. Дедал же — это символ очень развитой техники художества, изобретательства, прогресса и даже какой-то безумной научно-экспериментальной отваги. Тут перед нами два совершенно разных периода развития человечества, разделенные между собой тысячелетием. Одно теряется в беспросветной тьме дикости, другое же далеко выходит за пределы общинно-родовой формации и, вероятнее всего, относится уже к периоду греческой цивилизации, и в частности к подъему аттической культуры. И тем не менее эти две сферы тут объединены; эти две сферы преподнесены как единый и нераздельный миф, как миф о создании Лабиринта Дедалом. Это странное соединение двух исторических, социальных и художественных стилей мифологии, конечно, никак не может быть случайным. Очевиднейшим образом выступает здесь перед нами именно позднейшая аттическая рецепция, и именно древнейшего архаического хтонизма. Мы видим, что когда-то непонятный, страшный, ужасающий Лабиринт, отражавший архаическое сознание с его ужасом перед непонятной стихией мира, в конце концов перестал пугать и ужасать людей; он оказался разгаданным, понятным и нестрашным. Мало того, его можно было теперь уже запланировать, построить, прекрасно зная его запутанные входы и выходы. Миф о Лабиринте в том виде, как он дошел до нас, есть повесть о триумфе аттического, а значит, и вообще человеческого художественно-технического гения, о победе над стихийными и темными силами природы, над ее страхами и ужасами, над ее загадками и непонятным нагромождением»¹⁸⁵.

¹⁸⁴ Лосев А.Ф. Мифология греков и римлян // Электронный ресурс: <http://www.sno.pro1.ru/lib/losev2/17.htm>. Доступ свободный.

¹⁸⁵ Лосев А.Ф. Мифология греков и римлян // Электронный ресурс: <http://www.sno.pro1.ru/lib/losev2/17.htm>. Доступ свободный.

Таким образом, Лабиринт в сюжете о Тесее и Минотавре является не просто местом действия, локусом, а историческим, онтологическим и космогоническим образом и символом.

Символическим значением обладает первая часть названия романа Пелевина «Шлем ужаса»: «Про «шлем ужаса» надо отдельно сказать. Вообще-то, это термин: так называется гальдрастаф, древнеирландский рунический символ — разветвляющийся крест. «Согласно Северному мифу, — читаем в специальном источнике, — обладание этим «шлемом» приносит способность вселять парализующий ужас в сердца врагов и наделяет владельца другими магическими силами. В «Саге о Вельсунгах» говорится, что «шлем» является частью сокровищ нибелунгов. Герой Сигурд возвратил это сокровище богам и человечеству, убив чудовищного змея Фафнира». Нордическая тема, однако ж, подавлена в романе греческой — мифом о человеке с крупнорогатой головой, которая на самом деле, по Пелевину, — шлем ужаса»¹⁸⁶.

Однако, гальдрастафы — это не предметы, это знаки, руны, «появившиеся в эпоху раннего Средневековья в Исландии. Представляют собой несколько, или множество, переплетённых рун, нередко сильно стилизованных. На данный момент являются самым малоизученным разделом северной магии»¹⁸⁷. Шлем ужаса — это знак Эгисхьяльм: «Эгисхьяльмы создавались с целью нагнать на врагов панический ужас, настолько сильный, что те впадали в ступор на некоторое время. Часто этот вид гальдраставов связывают со змеями, так как яд некоторых змей парализует жертву. Чаще всего «шлемы ужаса» представляли собой крестообразные узоры, споры о значении которых ведутся по сей день»¹⁸⁸.

Таким образом, Шлем ужаса и лабиринт Минотавра оказываются связаны в мифах не сходством героев или их поступков, а тем, что Шлем ужаса и Лабиринт Минотавра представляют собой одновременно и предмет (место), и знаки (шлем ужаса — руна, лабиринт Минотавра — рисунок (см. выше).

Некоторые действующие герои тоже носят имена, относящиеся к мифам или культурной традиции: Ариадна, Изольда и Ромео.

Ариадна — в древнегреческой мифологии дочь Миноса и Пасифаи, сестра Минотавра. Помогла герою Тесею, которого полюбила, найти выход из Лабиринта с помощью клубка ниток. «Совершив подвиг, Тесей бежал с Ариадной на остров Наксос, где, по одному

¹⁸⁶ Данилкин Л. Рецензия на книгу В.Пелевина «Шлем ужаса» // Афиша, 2005 // Электронный ресурс: http://www.club366.ru/articles/m_p_p.shtml.

¹⁸⁷ Исландские магические знаки // Электронный ресурс: https://ru.wikipedia.org/wiki/Исландские_магические_знаки.

¹⁸⁸ Исландские магические знаки // Электронный ресурс: https://ru.wikipedia.org/wiki/Исландские_магические_знаки.

сказанию, Ариадна была убита стрелами Артемиды, наученной Дионисом, ибо вступила в брак с Тесеем в священной роще, по другому — покинута Тесеем и найдена Дионисом, который на ней женился»¹⁸⁹.

Говоря про миф об Ариадне, Р. Бакстон отмечает недостаточность литературных источников: «Однако литературные свидетельства беднее. Мы не найдем у греков ничего похожего на плачи Ариадны у Катулла (Catull. 64) или у Овидия (Ovid. Heroid. 10); скорее, мы должны доверять плутарховскому «Тесею» и кратким аллюзиям в гомеровских поэмах (II. XVIII 592; Od. XI 321 sqq.) и у таких авторов, как Аполлоний Родосский, Диодор Сицилийский, Павсаний и Аполлодор. Такой недостаток подробных литературных описаний мифа в определенном смысле огорчает исследователя, поскольку тексты в целом лучше, чем изображения, передают сложные мотивации – а в истории Ариадны мотивации героев особенно сложны»¹⁹⁰. Исследователь выделяет двойственность всех образов, относящихся к сюжету Тесея, Миноса, Ариадны: «источники радикально различаются в отношении моральности поведения Тесея, как и в отношении моральности Ариадны и Миноса <...> Тесей и Ариадна морально добродетельны. Но такая однозначность была бы чужда сложной природе греческой мифологии <...> Экспедиция на Крит не может быть представлена как битва между добром (Тесей) и злом (Минос). Опустошение Миносом Аттики было, кроме всего прочего, мстью за убийство афинянами его сына Андрогее. Более того, мифологическая традиция часто представляет Миноса в позитивном свете, как законодателя, находящегося в тесных отношениях со своим отцом Зевсом (Od. XIX 178-9; Plat. Min. 319b sqq.). В той степени, в которой Ариадна отказывается выполнять волю такого отца, ее поведение также может быть представлено как несколько сомнительное»¹⁹¹.

Отношения Ариадны и Тесея также являются необычными: «В стремлении к чему-то «странному» (в ее случае, к чужестранцу Тесею) Ариадна продолжает семейную традицию, основанную тремя другими женщинами из Критской царской семьи (Европа, Пасифая, Федра): все они имели опыт эроса с чем-то, что было в определенном смысле

¹⁸⁹ Ариадна // <https://ru.wikipedia.org/wiki/Ариадна>.

¹⁹⁰ Бакстон Р. Критский Эрос, или странные судьбы Ариадны // Русская антропологическая школа. Труды. Вып. 1. — М.: РГГУ, 2004, с. 302—309. // Электронный ресурс: <https://s30556663155.mirtesen.ru/blog/43480583459/Kritskiy-Eros-ili-strannyye-sudbyi-Ariadny>.

¹⁹¹ Бакстон Р. Критский Эрос, или странные судьбы Ариадны // Русская антропологическая школа. Труды. Вып. 1. — М.: РГГУ, 2004, с. 302—309. // Электронный ресурс: <https://s30556663155.mirtesen.ru/blog/43480583459/Kritskiy-Eros-ili-strannyye-sudbyi-Ariadny>.

неконвенциональным»¹⁹². Т.о., главным в образе Ариадны можно назвать «потенциальную деструктивность эроса»¹⁹³.

Изольда – героиня рыцарского романа XII века, умершая вслед за своим возлюбленным Тристаном. Символизирует верность и любовь, которой не суждено осуществиться. Образы Тристана и Изольды восходят к кельтской мифологии¹⁹⁴, большинство мотивов взято из ирландских сказаний и саг. Основным принцип сюжета этой истории «мифологическое тождество любви и смерти <...> Гибнут любящие друг друга родители Тристана; Изольда чувствует любовь к победителю дракона, но, узнав в нем убийцу дяди, хочет его убить; герои выпивают напиток любви, думая, что выпивают напиток смерти; наивысшее счастье любви они находят в лесу Моруа, где скрываются, спасшись от казни; наконец, Изольда умирает от любви к Тристану, но после смерти их соединяет чудесный шиповник. Образ Изольды восходит к представлениям о прекрасной и смертоносной владычице иного мира, любовь которой губительна, а приход в мир людей грозит ей самой гибелью, а людям бедами»¹⁹⁵. Образ Изольды оказывается героиней иного мира и по внешнему описанию: «златовласая (признак иномирности) Изольда навсегда разрушает покой любящих ее короля Марка и Тристана»¹⁹⁶. Таким образом, Изольда не просто романная героиня, её образ – образ посредника между миром живых и миром мёртвых. Также, относясь к ирландской мифологии, образ Изольды может соединять историю любви и историю Шлема ужаса, хотя в самой истории Тристана и Изольды об этом знаке не упоминается.

Ромео – герой трагедии Шекспира «Ромео и Джульетта», символ влюблённого юноши, несчастного в любви. История двух влюблённых была известна задолго до Шекспира. Шекспир, скорее всего, опирался на работы предшественников: «в части сюжетной канвы – ранее появившиеся в Италии рассказы о несчастных влюблённых (традиционно называют новеллу Мазуччо Салернитано (Masuccio/Tommaso Guardati) о Марьотто и Джанноцце, 1476), в отношении фамилий враждующих родов – обращение к "Божественной комедии" Данте (Dante Alighieri, 1265-1321. Divina Commedia, Purgatorio, Canto VI) и к историческим хроникам»¹⁹⁷. Затем эти рассказы были соединены в произведении Луиджи да Порто, в котором впервые в литературе появились образы Ромео и

¹⁹² Бакстон Р. Критский Эрос, или странные судьбы Ариадны // Русская антропологическая школа. Труды. Вып. 1. — М.: РГГУ, 2004, с. 302—309. // Электронный ресурс: <https://s30556663155.mirtesen.ru/blog/43480583459/Kritskiy-Eros-ili-strannyye-sudbyi-Ariadny>.

¹⁹³ Бакстон Р. Критский Эрос, или странные судьбы Ариадны // Русская антропологическая школа. Труды. Вып. 1. — М.: РГГУ, 2004, с. 302—309. // Электронный ресурс: <https://s30556663155.mirtesen.ru/blog/43480583459/Kritskiy-Eros-ili-strannyye-sudbyi-Ariadny>.

¹⁹⁴ Баркова А.Л. “Тристан и Изольда” // Электронный ресурс: <http://mith.ru/alb/europe/tristan.htm>.

¹⁹⁵ Баркова А.Л. “Тристан и Изольда” // Электронный ресурс: <http://mith.ru/alb/europe/tristan.htm>.

¹⁹⁶ Баркова А.Л. “Тристан и Изольда” // Электронный ресурс: <http://mith.ru/alb/europe/tristan.htm>.

¹⁹⁷ История сюжета трагедии Шекспира “Ромео и Джульетта” // Электронный ресурс: <http://romeo-juliet-club.ru/shakespeare.html>.

Джульетты (Romeo Montecchi e Giulietta Cappelletti) и другие персонажи (монах Лоренцо, Маркуччо, Тебальдо, граф ди Лодроне – жених Джульетты), получившие развитие в пьесе Шекспира»¹⁹⁸. «Непосредственной сюжетной основой пьесы Шекспира послужила, по всей видимости, поэма Артура Брука "Трагическая история Ромеуса и Джульетты" (Arthur Brooke. The tragicall Historye of Romeus and Juliet. 1562), Упомянув о некоей предшествующей пьесе, Брук, тем не менее, разработал сюжет, воспринятый им из переведённой на французский язык новеллы итальянского литератора Маттео Банделло (Matteo Maria Bandello, 1485-1561), в оригинале вышедшей в 1554 году в сборнике "Четыре книги новелл"»¹⁹⁹.

Имена трёх персонажей принадлежат к разным культурам (Греция, Италия, Ирландия), однако это герои, несчастные в любви. Также их объединяет стремление к «запретной» любви: любовь к герою или к богу у Ариадны, любовь к мужчине, невозможная из-за брака у Изольды и любовь к представителю враждебного клана у Ромео – все эти конфликты имеют социальную окраску. Можно отметить, что в названных парах эти герои являются деятельными.

Таким образом, проведенный нами анализ семантики мифологических и культурных знаков, используемых Пелевиным в интертекстуальном поле романа «Шлем ужаса...», показал, как много информации подразумевается, но остается редуцированной в постмодернистском произведении. В том числе это касается и актантной модели.

Кроме того, именно в этом – одно из объяснений различия минимализации в модернистском и постмодернистском произведении. В модернизме, каждый образ (включая актантов) несет символическую нагрузку и шлейф смыслов, которые становятся материалом для формирования (собираения) авторского мифа, а в произведениях постмодернизма любой знак или принципиально не несёт смысла (симулякр), или в свернутом виде несёт множество глубинных смыслов, что позволяет раскручивать, разбирать и собирать произведение, как бесконечную матрешку с «пустым ядром» (см. В. Кулаков).

2.4. Роль графического оформления романа в создании актантной модели

Роман «Шлем ужаса...» позволяет показать и абсолютно новый поэтический прием, влияющий на особенности включения актантной модели в постмодернистский текст. Речь идет об использовании Пелевиным графических символов Интернет-коммуникации.

В актантную модель романа В. Пелевина «Шлем ужаса» входят девять персонажей. Автор никак не характеризует их, только приводит их «ники» – краткие псевдонимы для

¹⁹⁸ История сюжета трагедии Шекспира "Ромео и Джульетта" // Электронный ресурс: <http://romeo-juliet-club.ru/shakespeare.html>.

¹⁹⁹ История сюжета трагедии Шекспира "Ромео и Джульетта" // Электронный ресурс: <http://romeo-juliet-club.ru/shakespeare.html>.

общения в Интернете. Все ники написаны латиницей, что объясняется переосмысленными Пелевиным установками электронного дискурса, где «windows и другие операционные системы – в оригинале англоязычные. Некоторые люди так английской версией и пользуются. На работе и даже дома. В большинстве сервисов в интернете систематизация пользователей предусматривает учет в порядке английского алфавита. Тоже самое при сортировке в офисных программах, типа word или excel первыми всегда по алфавиту будут расположены ники или имена сайтов или другие наименования, написанные латиницей. Тоже самое в скриптах форумов»²⁰⁰.

Ники в романе Пелевина можно разделить на следующие группы:

- интернациональные / иностранные имена, написанные латиницей (Ariadna (Ариадна), IsoldA (Изоolda), Romeo-y-Cohiba (Ромео-и-Коибба), Theseus (Тесей);
- иностранное слово, которое переводится (Nutsacker – Щелкунчик);
- слово, которое имеет два значения (UGLI 666 – Угли или Ugli – грязный);
- имена, записанные транслитом (Organizm(-: (Организм) и Sliff_zoSSchitan (Слифф_Засчитан);
- оригинальное имя (Monstradamus (Монстрадамус).

Ни один персонаж романа не имеет предыстории: каково его настоящее имя, откуда он, кем работал, чем занимался или увлекался. Для создания хронотопа романа, который мог бы передать семантику виртуального пространства, все имена записаны латиницей. Возможно, поэтому большую группу персонажей составляют персонажи с интернациональными именами.

Интернациональные имена несут в себе определённое значение и роль персонажа в сюжете романа соответствует имени: Ариадна рассказывает о принципах устройства лабиринта и о Минотавре; Изоolda ждёт встречи с возлюбленным, хотя и не знает, какой он; Ромео, с одной стороны, исполняет роль любовника, однако это не классический образ влюблённого юноши:

«[IsoldA] Подожди, Ромео. Там уже темно. Завтра сходишь. Лучше расскажи, как ты выглядишь? Так, как сказала Ариадна?

[Romeo-y-Cohiba] Я не понимаю, почему все решили, что ей приснился именно я. Все, что есть общего, – это татуировка и усы. С татуировкой мы выяснили. Остаются усы. Это все равно что опознать человека по цвету галстука.

[IsoldA] Ты правда лысый?

²⁰⁰ Почему не в меру патриотично настроенные юзеры пишут ники на латинице? // Электронный ресурс: <http://www.bolshoyvopros.ru/questions/1079062-pochemu-ne-v-meru-patriotichno-nastroennye-juzery-pishut-niki-na-latinice.html>

[Romeo-y-Cohiba] Не лысый, а стриженный наголо. Это большая разница. Лысеют от безысходности, а наголо стригутся из самоуважения. Хоть издалека и кажется, что это одно и то же. А родинка у меня совсем маленькая, ее почти не видно. И потом, у кого нет на лице какой-нибудь родинки?

[IsoldA] Ты красивый?

[Romeo-y-Cohiba] А что такое красивый?»²⁰¹.

В этой группе особо выделяются два персонажа с именами из мифа, которые, однако, не участвуют в действии / разговоре (в отличие от Ариадны): Тесей появляется один раз и указывает на приход Минотавра, т.е. не побеждает его, а просто видит и отмечает его присутствие.

К этой группе имён можно отнести ник TheZeus, который имеет два значения: это транскрипция имени Theseus (Тесей) или это Зевс (Zeus). Он упоминается один раз и выражает отношение Зевса ко всей истории: «[TheZeus] Fuck U».

Сюжетная линия героя Организм соответствует его нику: его лабиринт – это компьютерный лабиринт, который выстраивается в произвольном порядке, т.е. он оказывается человеком, мыслящим по ситуации, не обладающим особыми знаниями, но реагирующим на окружающее.

Щелкунчик воспринимает не только окружающую реальность, он может понять «ядро» предлагаемого мира, принцип работы Шлема и существования инотавра.

Монстрадамус и Угли – герои, обладающие особыми знаниями: Угли претендует на знание религиозных истин и ценностей, хотя её знания оказываются не знаниями об истине (её лабиринт – лишь выложенный мозаикой рисунок лабиринта, она не знает расшифровку религиозных символов).

Монстрадамус – это соединение слова Монстр («фантастическое существо огромных размеров и/или необыкновенного строения. В переносном смысле – человек необыкновенно дурных нравственных качеств»²⁰²) и второй части имени Нострадамус (предсказатель)²⁰³, т.е. он претендует на обладание знанием об ужасном, которые не сможет сам использовать (из его комнаты нет выхода ни в один вид лабиринта). Однако в тексте романа создаётся впечатление, что Монстрадамус – главный герой: он часто присутствует при разговорах разных героев и обладает информацией.

Последний герой – Слифф_Засчитан присутствует в романе меньше всех, он показан как маргинальный герой: сначала он был пьян и все его высказывания подразумевают

²⁰¹ Пелевин В. Шлем ужаса, или Креатифф о Минотавре // Электронный ресурс: <https://e-libra.ru/read/320442-shlem-uzhasa.html>.

²⁰² Монстр // Электронный ресурс: <https://ru.wikipedia.org/wiki/Чудовище>.

²⁰³ Нострадамус // Электронный ресурс: <https://ru.wikipedia.org/wiki/Нострадамус>.

нецензурную лексику, которая не исчезает, так как написаны слова с орфографическими ошибками – Слифф использует «албанский язык».

Принципиально то, что герои не сами выбирали себе имена, эти имена им присвоены именно для общения в данном чате, а так как в художественном мире (хронотопе) романа общение возможно только через чат, то они не имеют других имён. Хотя круг пользователей-персонажей ограничен, их имена указывают на их положение в структуре романа, каким-то образом отражают их внутренний мир и сущность: «А что касается имени, его не я придумал. Оно само появляется на экране, когда я отправляю сообщение. Я не Ромео. Я xxx».

Кроме семантической классификации имён, которая важна для составления целостного сюжета романа, обращает внимание графическое оформление каждого имени. Заглавные первые буквы имён – это указание автора на значимость персонажа, его оригинальность. Пелевин не пользуется никакими другими дополнительными графическими средствами по отношению к четырём персонажам: Монстрадамусу, Ариадне, Щелкунчику и Тесею, что говорит об их оригинальности, самобытности.

Другие персонажи проясняются графическими дополнениями. Полное имя Ромео – Romeo-y-Cohiba (Ромео-и-Коиба), Коиба – марка кубинских сигар премиум-класса. По толкованию З. Фрейда, «курение – ... подмена сигарой материнской груди ... куря сигару, мужчина демонстрирует свою мужскую сущность и намекает на истинные желания»²⁰⁴. Соединение символики имени Ромео и марки сигар может подчёркивать одновременно телесную чувственность этого героя и инфантилизм.

Характеристику Организма графически дополняет смайл «(-:», однако это необычный порядок элементов: «Смайлик отбивается от слова пробелом»²⁰⁵, и они читаются слева направо, т.е. сначала должны быть «глаза». И этот смайлик «перевернут»: открывающая скобка – это «грустный» смайлик. Таким образом, ник Организма можно трактовать так: это человек не такой, каким кажется сначала; чтобы его понять, необходимо увидеть всю картину целиком.

Имя Изольда дано в латинском написании и заканчивается на заглавную «А». Это может говорить о том, что этот персонаж импульсивен, желает заявить о собственной значимости, но относится к массовому человеку: как правило, когда в регистрации ника в сети необходимо оригинальное сочетание букв, то это значит, что в записи простыми буквами это имя уже «занято», т.е. пользователей с таким именем очень много.

²⁰⁴ Сигара // <http://www.c-cafe.ru/days/bio/23/freud.php>.

²⁰⁵ Лебедев А. Знаки препинания в нестандартных ситуациях // Электронный ресурс: <https://www.artlebedev.ru/kovodstvo/sections/143/>.

Такое же значение у ника Угли: четыре заглавные буквы – желание заявить о собственной значимости. В то же время об отсутствии оригинальности свидетельствуют цифры 666, которые имеют символическое значение для христианства («число зверя», дьявола), но говорят о том, что подобных имён было много в сети.

Один раз в чате появляется ник «TheZeus» – предположительно, это Зевс. Однако артикль не используется с именами собственными, поэтому это не может быть персонаж-верховный бог, но, скорее всего, название всего проекта, игрового виртуального пространства, в котором происходит действие.

Последний ник – Sliff_zoSSchitan – самый оригинальный, так как полностью транслитерирован и написан «по-албански», так, как общается персонаж. На компьютерном жаргоне «слив» – осознанный проигрыш партии, который может принести игроку выгоду. Этот персонаж появляется в чате редко, сначала он пьян, что сначала предполагает в нём маргинальную личность, однако после он чётко понимает иерархию данного пространства. В конце остальные участники чата указывают на главенство Слива над всеми.

Таким образом, Пелевин моделирует интернет-сообщество: персонажи, попадая в предлагаемое пространство (чата и лабиринта), должны соответствовать своим никам, либо ники подобраны специально под персонажей «высшим разумом», организатором общения. Более того, как показывает наш анализ, использование графики Интернета позволяет Пелевину не только минимальными средствами расширить характеристики героев, но и дать объяснений их функций в сюжете как актантов.

Оформление диалога в чате также важно: имя каждого персонажа перед репликой пишется в квадратных скобках, что символизирует изолированность каждого от других: они не выходят во внешний мир, отделены в общении друг от друга.

Вместе с тем герои пелевинского романа пробуют при помощи подчинения всего происходящего сюжету известного им мифа о Тесее и Минотавре организовать коммуникацию друг с другом. Важны не столько действия героев, сколько их рассказывание о ситуациях, происходящих с ними, ради установления идентичности пространства (Ромео и Изольда), событий (все находят лабиринт и многие видят Минотавра), ритуалов (общение в чате).

2.5. Организация наррации в романе

В организации наррации пелевинского романа также велика роль графики. Роман состоит из шести частей, выделенных автором, каждая часть начинается с графического знака смайлика – стилизованной улыбки-эмоджи. Первые четыре части начинаются с

улыбок: первая – с одной, вторая с двух и т.д. Количество улыбок означает интенсивность эмоции, от простой улыбки до сильного смеха, от грусти до скорби.

Первый день общения начинается вечером – первое сообщение помечено «[Started by Ariadna] at xxx pm xxx xxx BC GMT», английские буквы «pm» обозначают «после полудня».

Первый день общения, который показан в первой части романа, включает такие ситуации: знакомство всех персонажей; рассказ Ариадны о сне, в котором она видела место снаружи комнат, общалась с карликом и видела Астериска; понимание того, что всё происходит по модели мифа о Тесее и Минотавре; рассказ Изольды о её лабиринте. Первый день – это открытие правил игры, общения и существования в пространстве: герои осознают, что за их разговорами следят, вычёркивают личную информацию, не позволяют ругаться, они могут выходить из комнат, но не могут встретиться друг с другом.

Вторая (:~)) и третья (:~))) части романа – это второй день. В этих частях Ромео и Угли рассказывают о своих лабиринтах, Ариадна рассказывает о Шлеме Ужаса, Изольда и Ромео видят Минотавра. Эти ситуации объединены сюжетом блуждания и поисков друг друга: герои находятся в пространстве лабиринтов, однако они оказываются разделены собственными представлениями о лабиринте.

Четвёртая часть (:~)))) – третий день. В этот день о лабиринтах рассказывают Щелкунчик, Организм; Монстрадамус говорит, что у него нет лабиринта; Слив рассказывает о своей идее устройства Шлема Ужаса и роли Тесея.

Увеличение количества смайлов, которыми разграничены части и которые, попав в текст романа, являются уже авторскими знаками, говорит об отношении модераторов чата к происходящему. Первые четыре части показывают усиление положительной эмоции, так как герои полностью погружены в мир чата и поступают именно так, как им задано модераторами, т.е. руководствуясь семантикой имён.

Пятая часть начинается противоречивым знаком: :-(~)), сначала печаль, затем улыбка. В пятой части появляются Тесей и Зевс, что меняет ситуацию коренным образом. Тесей указывает на присутствие Минотавра («[Theseus] MINOTAURUS!~)), и каждый герой понимает, что является частью чего-то большего и целого:

«[Ariadna] Крепитесь, папа.

[Monstradamus] Сынок!

[IsoldA] Сынок!

[Nutsracker] Сынок!

[Organizm(-:~)] Сынок!

[Sliff_zoSSchitan] Сынок нах!~)).

Таким образом, в пятой и шестой частях герои, после разделения и попыток показать собственную оригинальность (указание на несоответствие своей личности и имени, различные типы лабиринтов), приходят к пониманию того, что они едины.

Шестая часть обозначена знаком :-((((, т.е. полная скорбь. В этой части показано полное слияние персонажей в одного героя через сцену, имитирующую рождение ребёнка:

«[UGLI 666] Просто расслабься. Ты у нас головка, а она первая проходит.

[Monstradamus] У-а-а! У-а-а! У-а-а!». Однако эта ситуация не пугает героев. В конце романа эта ситуация доходит до предела, единый герой, рождаясь, обретает собственное сознание: «[Sliff_zoSSchitan] ... Я нипайму никак где фсе это происходило?

[Monstradamus] Ты чего, правда глупый такой или не протрезвеешь никак? В шлеме ужаса.

[Sliff_zoSSchitan] ИОПТ. А с кем?

[Monstradamus] С тобой».

Последние реплики показывают, что именно Слив являлся главным персонажем романа: его ник совпадает с его стилем письма, он единственный, кто выражает все свои эмоции вербально, эмоции других героев подвергаются цензуре и редактированию на различных уровнях:

«[Organizm(-)] Мы не отправляем сообщение целиком, как в нормальном чате. Слова появляются на экране буква за буквой, в реальном времени. Можно даже перебивать друг друга, тогда за прерванной фразой выскакивают три точки.

[Nutsracker] Это все заметили.

[Organizm(-)] Но при этом, насколько я могу судить, никто, кроме Слива, еще не сделал ни одной ошибки в правописании. Даже ни одной опечатки.

[Nutsracker] Про Слива тоже нельзя сказать, что он ошибки делает. Просто он пишет по-албански».

Таким образом, и на данном уровне повествования проявляется большая минимизирующая роль графики. Графические знаки, заимствованные автором из Интернета, позволяют не только отделять части романа друг от друга и выстраивать композицию, но и несут самостоятельную свернутую информацию (знакомую каждому читателю – пользователю Интернета), уточняющую и развивающую авторский сюжет.

2.6. Особенности совмещения идеи мифа и Интернет-дискурса в нарративе романа Пелевина

Как следует из предыдущих разделов данной главы диссертации, постмодернистский роман Пелевина насыщен знаками Интернет-дискурса, составляющими своеобразный

метатекст романа «Шлем ужаса» и постоянно влияющими на развитие сюжета. В связи с этим требуется проверить особенности совмещения идеи мифа и Интернет-дискурса в нарративе романа Пелевина.

Из классического мифа о Тесее и Минотавре в романе упоминаются четыре героя: Ариадна, Тесей, Зевс и Минотавр. Минотавр не участвует в чате, однако его видят в разное время разные герои (Ариадна, Изольда, Ромео). Ариадна является связующим звеном между миром «вне диалога» и собеседниками в чате, она транслирует новую информацию, которая объясняет героям принципы функционирования мира Минотавра, но не даёт выход из этого мира по их воле. У Тесея и Зевса – две и одна реплики соответственно, они не участвуют в действии. Их реплики – это междометия, имитирующие звуки ребёнка (А) и мычание коровы (Му), которые могут быть отсылкой к хтоническому миру, объединяющему всё живое в единое начало, и который должен быть побеждён по сюжету мифа, но которого принципиально нет в виртуальном мире романа Пелевина. Если принять положение о том, что роман заканчивается рождением «героя», то Тесей и Зевс только предсказывают появление хтонического мира после рождения и выхода из виртуального мира чата.

Таким образом, актантная модель мифа о Тесее и Минотавре в романе Пелевина создаётся не только через отсылку к «именам мифа», но и с помощью дублирующих персонажей, которые дополняют мифических героев. То есть с персонажами Пелевин делает то же самое, что с пространством: они дробятся (один персонаж не может сочетать в себе всех качеств и функций) и схематизируются (не дано дополнительной информации о героях, они просто схема, лишние сведения зачёркиваются в диалогах).

Дробление с исполнением функций и передачей информации воплощают образы персонажей, которые приходят к разным героям и общаются с ними (Ариадна, Изольда, Ромео, Угли) – это два карлика и два каноника. По толковому словарю, каноник – помощник епископа, религиозный служитель культа²⁰⁶, карлик – взрослый человек аномально небольшого роста²⁰⁷. В каждой ситуации эти персонажи подчёркнуто вторичны: по поручению Минотавра они отвечают на вопросы Ариадны, сопровождают Минотавра при встрече его с Изольдой и Ромео; в образе каноников разговаривают с Угли, не разубеждая её в христианской, религиозной составляющей происходящего. Однако у Пелевина они выполняют функцию Дедала, персонажа мифа, который «космогезировал» хаос, заключив хтонического Минотавра в лабиринт, т.к. не «космогезируя» происходящее в виртуальном мире, не устанавливая чёткой иерархии и причинно-следственной связи, они пытаются

²⁰⁶ Каноник // Электронный ресурс: <https://ru.wikipedia.org/wiki/Каноник>.

²⁰⁷ Карлик // Электронный ресурс: <https://ru.wikipedia.org/wiki/Карлик>.

объяснить устройство лабиринта Угли и принцип функционирования Шлема Ужаса Ариадне.

Актантная модель мифа о Тесее и Минотавре, погружённая в виртуальное пространство Интернет-чата, теряет, прежде всего, свою сакральность. Пелевин изображает не действия героев, которые они должны совершить во имя высшего смысла или по велению свыше (воля богов или служение богам), это собирание деталей нескольких реальностей, созданных воображением случайных людей.

Отсутствие сакральности, одного явного смысла в определённых этических координатах (как это было в мифе) влечёт за собой вариативность и событий реальности, и восприятия реальности. Герои пытаются понять мир, данный каждому из них, но, единственное, что они могут, выйти в общее для них пространство – виртуальное пространство диалога-чата. Обмениваясь здесь информацией, персонажи не формируют единое пространство или единую систему координат, они лишь множат варианты лабиринта, который в начале романа объединяет их.

Соединение мифа и виртуального мира создаёт интерактивную, внепространственную среду, в которой существуют варианты пространства и восприятия этого пространства. Однако интерактивность происходящего кроме отмены сакральности ведёт за собой отмену других значимых координат, времени и смерти. Это приближает действующие сознания к мифологическому мышлению, где всё воспринималось одновременно: и как повторяемость, и как феномен, хотя отсутствует вписанность человека в окружающий мир, обыденное восприятие всего, что с персонажем происходит²⁰⁸ – одна из главных составляющих мифологического типа мышления: все персонажи понимают, что они находятся в чуждом для них пространстве.

Отсутствие сакральности влечёт за собой отсутствие основной проблематики мифа о Тесее и Минотавре: победы культуры и разума над хтоническим хаосом. Сюжет романа построен как анти-миф, происходит движение от порядка и разума, которыми обладают персонажи в начале произведения, от их попыток упорядочить и объяснить происходящее к принятию ситуации и другому способу поведения. Если принять утверждение, что это путь сознания к рождению в человеческом теле, то хтоническое не побеждается, а появляется. На это указывает и появление мифических Тесея и Зевса в конце романа.

В начале романа каждый герой обладает собственной предысторией, определённым отношением к происходящему и мнением об остальных участниках чата. Затем они объединяют усилия для разгадки тайны лабиринта и шлема ужаса, однако сохраняют различия сознаний, что подтверждает разное восприятие / вид лабиринта. В этот момент все

²⁰⁸ См. об этом: Мирза Е.А. Сюжет об Эдипе... Томск, 2013. – С. 54.

персонажи начинают мыслить в одних категориях (в ситуации лабиринта без выхода в страхе встречи с Минотавром). Т.е. это ситуация совмещения попытки жить в порядке и логическом объяснении происходящего с познанием хтонического существа, внушающего неосознанный ужас.

В двух последних частях сознания персонажей начинают соединяться в одной мифологической ситуации: они все понимают, что у них есть общий отец (Зевс); в последней части они начинают чувствовать себя составными частями одного целого – нового рождающегося человека (героя).

Таким образом, при истолковании мифа в дискурсе Интернет-коммуникации изменилась структура мифа: в романе происходит понимание того, что попытка объяснить происходящее с точки зрения разума оказывается несостоятельной ввиду множества вариантов, не связанных общими координатами; тогда как цельное и нерасчленённое восприятие реальности как хаоса может порождать жизнь.

2.7. Соотношение понятий «миф» и «виртуальная реальность» в теоретических работах и в романе «Шлем ужаса». Мифологическое, виртуальное и промежуточное пространство

В связи с тем, что роман В. Пелевина, как никакой другой из упомянутых в диссертации, сосредоточен на конструировании виртуальной реальности, необходимо отдельно рассмотреть соотношение понятий «миф» и «виртуальная реальность» в теоретических работах и в романе «Шлем ужаса».

В работе «Происхождение сюжета в типологическом освещении» Ю.М. Лотман провёл размежевание сюжета и мифа как стадийно разнородных структур мышления (миф – до-сюжетен). Лотман отмечал, что хотя в современной передаче (средствами линейного повествования, размыкающего и выпрямляющего круговорот событий) мифологические тексты «приобретают вид сюжетных, сами по себе они таковыми не являлись. Они трактовали не об однородных и внезакономерных явлениях, а о событиях вневременных, бесконечно репродуцируемых», не о том, что случилось однажды, но о том, что бывает всегда. Тогда как «зерно сюжетного повествования» составила «фиксация однократных событий»²⁰⁹.

Так как миф – бытийное, онтологическое явление, существующее вне времени либо во всех временах одновременно, то можно предположить, что это событие создаёт пространственную модель. Если миф – это действие, то оно должно происходить в

²⁰⁹ Лотман Ю.М. Происхождение сюжета в типологическом освещении // Лотман Ю.М. Статьи по типологии культуры. Вып. 2. Тарту, 1973. С. 11–12.

определённом, мотивирующем эти действия пространстве (библейский миф о Моисее – пустыня; миф об Эдипе – гора, где он побеждает Сфинкса; миф о Тесее и Минотавре – лабиринт).

Таким образом, мифологическое пространство может подталкивать попавшие в него объекты к определённым действиям. Данные характеристики пространства можно отнести не только к «мифологическому» пространству, но и к пространству виртуальной реальности. «Присутствие человека в виртуальной реальности не бессмысленно, а направлено на участие в событиях, которые содержательны и предметны. Человек как носитель сознания выступает онтологически необходимым элементом развёртывания виртуальной реальности, раскрытия и интерпретации заложенных в неё смыслов»²¹⁰.

Смыслы, заложенные в виртуальную реальность, могут раскрываться на различных уровнях её постижения, так как эта реальность – система, «порождённая социально-культурной реальностью, и стоящая в одном ряду с кинореальностью, театральной реальностью»²¹¹, и очень важна фигура участника, пользователя этой реальности: «пользователь виртуальной реальности онтологически дополняет её, актуализируя смысловое поле виртуальных образов и событий. По мере развития виртуальной реальности именно его активность все больше определяет смыслы образов виртуальной реальности»²¹².

«В художественном тексте промежуточным можно назвать пространство, находящееся между реальным и осознаваемым, между материальным и идеальным, между прагматическим и мифологическим пространствами, между пространством жизни и пространством смерти»²¹³. При осознании невозможности реализации, существования в реальном пространстве герои модернистского романа переходят в «условное», «промежуточное» пространство собственного сознания. Однако в случае романа Пелевина промежуточное пространство – это пространство субъективного мифа всех героев, который они совместно создают, опираясь или отталкиваясь от окружающей действительности.

В виртуальной реальности происходит противоположный процесс: человек, попадая туда, вынужден принимать «правила игры» и определённую роль, которую ему навязывает это пространство: «искусственная среда, создаваемая техническими средствами, продуцирующими новое пространство для самоопределения и взаимодействия человека

²¹⁰ Трофимова А.А. Человек в развёртывании виртуальной реальности: диссертация ... кандидата философ.наук 09.00.01. Омск, 2011 // Электронный ресурс: <http://www.dissercat.com/content/chelovek-v-razvertyvanii-virtualnoi-realnosti#ixzz5djJ6Gv7v>

²¹¹ Трофимова А.А. Человек в развёртывании виртуальной реальности: диссертация ... кандидата философ.наук 09.00.01. Омск, 2011 // Электронный ресурс: <http://www.dissercat.com/content/chelovek-v-razvertyvanii-virtualnoi-realnosti#ixzz5djJ6Gv7v>

²¹² Трофимова А.А. Человек в развёртывании виртуальной реальности: диссертация ... кандидата философ.наук 09.00.01. Омск, 2011 // Электронный ресурс: <http://www.dissercat.com/content/chelovek-v-razvertyvanii-virtualnoi-realnosti#ixzz5djJ6Gv7v>

²¹³ Мирза Е.А. Сюжет об Эдипе....: дисс. ... канд. филолог.наук. Томск, 2013. С. 82.

внутри системы. Его роль не ограничивается лишь сознательным и физическим взаимодействием с виртуальными событиями – человек должен понимать свой образ, цель и задачи в виртуальной реальности, что позволяет ему погружаться в виртуальные события»²¹⁴.

Участнику виртуальной реальности необходимо понять свою роль и выполнить некоторые задачи: «два атрибута развертывания виртуальной реальности: антропный принцип (отражает необходимость интерпретации человеком смыслов виртуальной реальности) и сценарная структура виртуальных событий (заклЮчающаяся в предзаданной реализации виртуальных образов и событий)»²¹⁵. «Сценарий виртуальной реальности – это запрограммированная последовательность возможных событий и действий субъекта, имеющая ограниченно-ветвящуюся структуру и конечное число исхода виртуальной программы. Сценарность виртуальных образов и событий обеспечивает психологический комфорт для пользователя и выступает атрибутом развёртывания виртуальной реальности. Развёртывание происходит не хаотично и не хроникально, а неизменно сценарно. Атрибуты развёртывания виртуальной реальности сводятся к присутствию человека и сценарной организации виртуальных образов и событий»²¹⁶.

Таким образом, виртуальная реальность – это сконструированная схема событий, в которой человек должен выполнить свою роль; а реальность мифа – это соотношение определённых образов и сюжетных ситуаций. Различие между этими двумя реальностями заключается в их источнике: сконструированы исходные события осознано, либо они существуют «онтологически», «бытийно», вне людей.

События виртуального пространства конечны, у субъекта есть определённая роль и цель, заданный сценарий и конечное число исходов; тогда как события мифа не имеют границ, они связаны друг с другом вариативно и перетекают в другие мифы: проблема в том, что у сюжетов мифов нет ясных границ, так как они представляют собой различные напластования: «В сюжете любого мифа можно найти напластования мифов различных эпох и племен, отзвуки различных религиозных и моральных воззрений, исторических событий, отголоски родового и племенного строя, пестрые остатки культов, контаминации сюжетных

²¹⁴ Трофимова А.А. Человек в развёртывании виртуальной реальности: диссертация ... кандидата философ.наук 09.00.01. Омск, 2011 // Электронный ресурс: <http://www.dissercat.com/content/chelovek-v-razvertyvanii-virtualnoi-realnosti#ixzz5djJ6Gv7v>

²¹⁵ Трофимова А.А. Человек в развёртывании виртуальной реальности: диссертация ... кандидата философ.наук 09.00.01. Омск, 2011 // Электронный ресурс: <http://www.dissercat.com/content/chelovek-v-razvertyvanii-virtualnoi-realnosti#ixzz5djJ6Gv7v>

²¹⁶ Трофимова А.А. Человек в развёртывании виртуальной реальности: диссертация ... кандидата философ.наук 09.00.01. Омск, 2011 // Электронный ресурс: <http://www.dissercat.com/content/chelovek-v-razvertyvanii-virtualnoi-realnosti#ixzz5djJ6Gv7v>

мотивов и даже целых мифов, героических сказаний и сказок. Словом, сюжет мифа – это самый сложный конгломерат во всех разрезах его сюжетного тела»²¹⁷.

В романе Пелевина использован именно такой сложный миф: миф о соединении человеческого и божественного в образе Минотавра перетекает в миф о космогенезе пространства (хаоса) Дедалом, построившим лабиринт. И завершение этой истории связано с мифом об афинском культурном герое Тесее.

Принципиальное различие заключается в рефлексии самого человека, находящегося в одной из этих реальностей: в пространстве мифа человек погружён полностью, он не мыслит себя вне этих категорий, не может отделить себя от них, проанализировать свои поступки, изменить их, тогда как человек в виртуальном пространстве может анализировать себя, свои поступки, отделять себя от пространства и анализировать и оценивать это пространство.

Именно возможность отделения субъекта от мира в современности и определяет, какое пространство окружает человека: мифологическое или виртуальное; каким сознанием обладает человек – мифологическим или постмодернистским.

В романе В. Пелевина «Шлем Ужаса...» герои трижды анализируют своё пребывание в данном пространстве. Первый раз их обсуждение касается общения в чате и их имён:

«[Romeo-y-Cohiba] Почему у вас такие имена – Организм, Щелкунчик?

[Nutscracker] А почему у тебя такое имя, Ромео?». Затем они пытаются объяснить устройство этого места:

«[Ariadna] ... Он сказал, что господин, которому он служит, – создатель всего, что я вижу вокруг, и многого другого. Как я поняла, этот господин не был человеком. Или не только человеком. Его имя было Астериск...».

Персонажи могут высказывать своё отношение к происходящему, оказываясь на метанарративном уровне, и видеть противоречия в своём антропологическом статусе:

«[Nutscracker] Монстр прав. Юмор во всем этом, безусловно, присутствует, только какой-то inferнальный. Нас, серьезных людей, заставляют называть друг друга идиотскими и обидными именами. Нарядив в древнегреческие хитончики, усаживают за эти экраны. А Интернет, в который мы после этого попадаем, имеет такое же отношение к настоящему, как мы к Древней Греции».

Герои не просто анализируют своё состояние, как люди, находящиеся в виртуальном пространстве, Щелкунчик опровергает идею о виртуальном пространстве:

«[Nutscracker] Я, может быть, не очень понимаю, куда там ток течет и во что превращается, но отлично знаю, что человек в таком шлеме видит и думает, потому что профессионально этим занимался. Изучал проблему выбора в интерактивной среде ...

²¹⁷ Голосовкер Я.В. Логика мифа. С. 48.

[Organizm(-)] Но ведь настроить можно программу, а не подопытного. У него своя программа.

[Nutcracker] В том-то и дело. Когда шлем и Шлемиль сливаются в одно целое, редактировать можно не только воспринимаемое, но и воспринимающего. Поэтому мы говорим, что технологии редактирования бывают внешние и внутренние».

«[Nutcracker] Этого я сперва тоже не мог понять. Но для Шлемиля это «подменить» не имеет никакого смысла. В жизни то, что вы видите, зависит от того, куда вы смотрите. А когда на вас шлем, все наоборот – то, куда вы смотрите, зависит от того, что вы видите. Ясно?

[UGLI 666] Не до конца.

[Nutcracker] В жизни вы будете видеть то, что у вас перед глазами, как бы вы ни вертели жопой. А здесь вы будете видеть то, что у вас перед глазами, как бы вы ни вертели головой. Это, как говорили у нас в ххх, две большие разницы, хоть звучит похоже. Никакой независимой системы координат у вас нет, и все, что вы видите, определяем мы. Поэтому и заподозрить ничего нельзя. И жизнь для вас уже не то, что есть на самом деле, а то, что вам показывают».

Затем идею о виртуальном пространстве опровергает Слив:

«[Sliff_zoSSchitan] Плять заипал. Слушай что я говорю и узнай что я хочу сказать. Он видит эту бронзовую морду с рогами потому что глядит на себя в зеркало через дырочки в бронзе. Без Тисея нет Минатавра.

[Nutcracker] Ты это понял, Монстр?

[Monstradamus] Естественно. Если ты наденешь маску Бэтмана и посмотришь в зеркало, ты увидишь Бэтмана. Но маска никогда не увидит себя сама ...

[Monstradamus] А почему мы животные? [

Sliff_zoSSchitan] А потому что вы просто детали шлема ужаса. Я это давно понял. Вот ты Манстрадамус и ты Щелкунчик рога. Вы доторчитесь, гыыы! Ариадна это лабиринт. Угли это прошлое от которого меня тошнит. А Организм это будущее от которого меня тошнит еще сильнее. Кто остался? Ромео со своей Изольдой. Они двойная решетка на которой держится весь газенваген»

Окончание романа – это всё-таки выход персонажей из этого пространства, хотя они не поняли, что они выполнили в этом мире и почему там оказались:

«[Ariadna] Тошнит, ххх. Нет, пора отсюда... [

UGLI 666] Тошнит, ххх.

[Romeo-y-Cohiba] Тошнит, ххх.

[Sliff_zoSSchitan] И в живате урчит это песдец. Слушай Манстрадамус. Я нипайму никак где фсе это происходило?

[Monstradamus] Ты чего, правда глупый такой или не протрезвеешь никак? В шлеме ужаса.

[Sliff_zoSSchitan] ИОПТ. А с кем?

[Monstradamus] С тобой».

2.8. Пространство лабиринта в романе В. Пелевина как обобщающая пространственная модель

Пространство, которое объединяет всех персонажей романа «Шлем ужаса» и соединяет в себе функции виртуального и мифологического пространства – это лабиринт.

Лабиринт имеет множество символических значений и способов использования. «Лабиринты бывают двух видов. Однонаправленные, где один путь ведет прямо к центру, а потом снова к выходу, где нет выбора, головоломных загадок, попыток сбить путника с пути. При этом путника ведут по максимально длинной дороге таким образом, чтобы она не пересекалась (ведя вначале к центру, тропинка затем поворачивает назад к периметру и, каждый раз снова поворачивая назад, постепенно добирается до центра и выводит из лабиринта). В другом варианте лабиринт имеет множество путей с целью запутать, сбить путника с дороги. В нем есть тупики, в которых требуется искать ключ или решить трудную проблему»²¹⁸. Если рассматривать два упомянутых нами пространственных принципа, то принцип первого типа лабиринта – это мифологический принцип, где у каждого есть определённая роль. Второй тип – это виртуальное пространство, где выбор возможен, но он обманчив, результат может не зависеть от выбора.

Таким образом, образ лабиринта создаёт особую картину мира, в которой человек не видит всех связей, должен ориентироваться ситуативно. При этом находящийся в лабиринте не знает, куда приведёт его дорога: к выходу (существованию вне мифа) или к центру (пониманию сути происходящего).

Как уже говорилось, есть несколько вариантов обращения древнего мифа к образу лабиринта: реальная постройка, рисунок на колоннах или на полу и лабиринт – храм Зевса. В романе В. Пелевина данные образы лабиринта показываются разным героям.

Ариадна видит лабиринт во сне, и её лабиринт – это запутанные улочки города: «большинство улочек были кривыми и узкими – вместе они образовывали настоящий лабиринт». В классическом мифе Ариадна – та, которая помогает герою Тесею выйти из лабиринта, в романе Пелевина она первая начинает рассказывать о своём лабиринте, и кроме

²¹⁸ Лабиринт // Электронный ресурс: <http://www.onlinedics.ru/slovar/sim/l/laibirint.html>

того, подсказывает всем, в каких «категориях» можно воспринимать пространство. Для неё лабиринт – это «старый город. Я имею в виду совсем древний. Такие строили, может быть, несколько тысяч лет назад». То есть это семантика фундаментальности и постоянства лабиринта. Уникальность лабиринта Ариадны в том, что она может быть в этом городе лишь во сне. Эта фундаментальность и основательность доступна ей одной, сон исключает реальность лабиринта.

Для Ромео и Изольды, которые оказываются связанными семантикой имён, лабиринт – это классический тип европейского лабиринта, лабиринт парковых дорожек: «[Isolda] ... По сторонам кусты, а над ними кое-где верхушки деревьев»; «[Romeo-y-Cohiba] У меня скорее что-то вроде коридора между кустами, аллеей я бы это не назвал. И он сразу же начинает петлять, поэтому ничего не видно, кроме листьев». Это также реальный лабиринт, отсылающий к периоду романтизма. Общая черта лабиринтов Ромео и Изольды – их реальность, они располагаются в пространстве и через изгородь можно попытаться заглянуть.

Герои стремятся увидеть не только маленький фрагмент окружающего, желание заглянуть за изгородь – это желание увидеть большую часть мира. Также они хотят увидеть друг друга, чтобы убедиться в реальности происходящего и в реальности собеседников.

Третий лабиринт – лабиринт Угли. Т.к. Угли связана с христианской тематикой (часть ника 666 и её религиозность), то её лабиринт – это мозаика: «Весь лабиринт выложен на полу собора голубым мрамором. Это просто мозаика». Это второй вид лабиринта – рисунок на чём-либо. Это визуальный образ, который можно наполнить любой семантикой: в романе три рисунка лабиринта, у каждого свои особенности, однако это рисунки, т.е. соединение текста и визуального образа. Мозаика – это не просто изображение, а «формирование изображения посредством компоновки, набора и закрепления на поверхности (как правило — на плоскости) разноцветных камней» ²¹⁹. Т.е. мозаика подразумевает фрагментарность изображения, отсутствие целостного взгляда, что с другой стороны подчёркивает способ восприятия лабиринта: герои не видят всей картины лабиринта, так как они слишком малы в пространстве лабиринта; при созерцании мозаики цельная картина также может быть видна только на определённом расстоянии, вблизи изображение распадается на множество фрагментов. Т.о., Угли видит подсказку к пониманию лабиринта, однако не пользуется ей, не пытается увидеть всю ситуацию.

Следующий лабиринт – лабиринт Организма: «[Organizm(-)] У меня ничего интересного. Скрин-сэйвер. ... Так вот у меня таких скрин-сэйверов два. Один появляется на экране, если долго не трогать клавиши. А второй довольно точно построен за дверью из

²¹⁹ Мозаика // <https://ru.wikipedia.org/wiki/Мозаика>.

фанеры и досок». Лабиринт Организма не статичен, в отличие от всех остальных, он изменяется так же, как электронный лабиринт.

Лабиринт Щелкунчика: «На кассетах примерно одно и то же – телеобращение персонажа, который предлагает себя в Тесеи. Кандидат – чаще всего мужчина средних лет с располагающим лицом и хорошей дикцией. Он сидит на фоне какой-нибудь эмблемы, а на столе перед ним дюжина микрофонов. Он обещает справиться с Минотавром и вывести всех из лабиринта. Перед этим, ясное дело, он излагает свое видение того, что такое лабиринт и кто такой Минотавр». Это пространство вариантов выхода из лабиринта без самого лабиринта, способы победить Минотавра, хоть не понятно, кто он и где он.

Последний вариант – Монстрадамус, у него нет лабиринта как такового, только: «коридор длиной в несколько метров, заканчивающийся глухой бетонной стеной».

Несмотря на различия вариантов лабиринтов у разных персонажей, Монстрадамус видит их общую черту: «У тебя тоже тупик, только длиннее и с фанерными перегородками. А у Щелкунчика вместо фанеры телевизор. У всех тупики. Просто это выясняется не сразу, а через некоторое время».

Таким образом, виртуальное пространство – это лабиринт, который диктует всем участникам определённые роли, которые могут им не нравиться или нравиться, совпадать с реальностью (внешний вид Ромео), или не совпадать (отражение в зеркале Ариадны, которая увидела себя в Шлеме, или Изольда, которая никаких конкретных деталей не назвала).

Анализ виртуального пространства подтверждает мысль, что сюжет в романе Пелевина – это движение от упорядоченной системы к хаосу реальности: в пятой части появляется Тесей, произносит три фразы: «MINOTAURUS! ... А? ... МУУУУУУУ!» и Зевс, который говорит «Fuck U». Это свидетельствует о выходе из виртуального пространства, потому что именно эти герои-актанты являются главными действующими лицами в этом пространстве как его организаторы, и когда они общаются со всеми остальными, это означает конец виртуального пространства, выведение коммуникации в реальный мир.

Использование Пелевиным формы чата-диалога является основным приёмом минимизации в данном романе. Соединение девяти различных субъектов речи также минимизирует произведение, т.к. каждый из них обладает собственным объёмом информации.

Заключение

Тенденция минимизации затрагивает произведения различных эстетик (модернизм и постмодернизм) и различных дискурсов (высокой, беллетристической и массовой литературы). Благодаря традиции постмодернизма в современной прозе эстетика «минимума» может приводить к малым формам, а может, напротив, требовать громоздких, крупноблочных структур. Сложность соединения разупорядоченных, множественных фрагментов решается с помощью «ключевых элементов», «обобщающей структуры», «набрасывания схем». Все это минимизирует даже громоздкие романы, потому что основная идея произведения прочитывается читателем-«со-автором» всегда «по вертикали» – на пересечении графически и идеологически выделенных фрагментов.

В диссертации была исследована минимизация сюжета в современных романах как использование авторами поэтики минимизации, то есть таких структур в тексте, которые позволяют читателю однозначно (минималистски) понять смысл, заложенный автором в произведение. В выбранных произведениях это использование: 1) схем сюжетов античных мифов; 2) организации наррации (фрагментирование, авторское деление произведения на части/ главы, смена субъектов повествования); 3) конструкций «текст в тексте»; 4) образов промежуточного / виртуального пространства; 5) графического оформления текста.

В первой главе диссертации были рассмотрены три романа начала 2000-х гг. с акцентом на сопоставление принципов минимизации в дискурсах высокой, беллетристической и массовой литературы. В связи с этим эстетика данных романов не была предметом исследования.

В модернистском романе С. Богдановой «Сон Иокасты», произведении высокой литературы, первый принцип организации текстовой структуры – это столкновение и взаимное перетекание трёх сознаний, графически оформленное как перетекание трех текстов. Второй принцип организации повествования – это графическое выделение трёх частей. В романе действуют такие же персонажи, как в древнем мифе, и показан процесс открытия Эдипом истины о своём рождении и переживания им крушения устоявшегося окружающего мира, а современный сюжет создается прежде всего тем, что в романе есть условная графическая организация текста: графически выделены точки зрения различных субъектов повествования (это визуализирует как столкновение, так и взаимное перетекание сознаний Эдипа, Тиресия и Геры друг между другом и в снах Иокасты).

Именно графика позволяет читателю визуально «схватывать» минималистический наднарративный сюжет, суть которого в следующем: образ Иокасты, существующей в своих снах на архипелаге плавучих островов, символизирует «вертикальную» связь сознаний всех

персонажей, основанную на открытии ими мира плавучих островов, постижение которого происходит у каждого героя по-своему: Эдип о нём читает, Иокаста видит во сне, Гера постигает через сон Иокасты, Тиресию этот мир дан в воспоминаниях.

Кроме того, у Богдановой один из важных способов формирования промежуточного пространства романа, пространства, где «мир предстаёт безграничным и бесструктурным во временном и пространственном плане»,²²⁰ – использование различных вариантов структуры «текст в тексте».

Таким образом, промежуточное пространство в романе Богдановой – результат минимизации сюжета, так как создается на пересечении точек зрения персонажей, но это не обозначает редукционистской картины мира, так как ведет к умножению уровней повествования: первый уровень (нарративный) – описание образа островов как визуальной модели бытия, переходящего в небытие. Второй уровень (дискурсивный) – описание различных дискурсов, в которых в романе представлен образ островов. Третий уровень – пересечения точек зрения персонажей в моменты осмысления ими островов и сна Иокасты.

В беллетристике авторы дают множество детальных сопоставлений окультуренных картин прошлого и современности. В этом случае осознаваемые читателем эквивалентности являются минимизирующими содержание наднарративными структурами. Две сюжетные линии романа Ю. Волкова «Эдип царь» соединены не только нарративно (эквивалентностями в поступках героев и общим финалом, объединяющим героев в дороге в «Середине мира»), но и наднарративно – моделями семейных отношений. Это свидетельство того, что сюжет об Эдипе присутствует в романе Волкова как сквозная структура. Актантная модель, удваивающая события сюжета в разных временах, относится к приёму минимизации, поскольку в каждом времени герои проживают похожие коллизии, что делает их более ясными и понятными, т.е. минимизирует энергетические ресурсы, затрачиваемые «в связи с конструированием большой формы»²²¹.

Автор-беллетрист постоянно создает минимизирующие структуры на всех уровнях повествования, запараллеливая объекты изображения в двух сюжетных линиях. В романе создана система пространственных образов, воплощающих «промежуточный» между двумя линиями сюжет. Образы порта и моста соединяют линии античности и XX века сходством реалий (и в Фивах и в XX веке – моторные суда, баркасы РБТ, диспетчерская) и эквивалентностью событий (в обоих временах в порту гибнут грузчики). Дублирующаяся в двух временах парадигма поколений необходима Волкову для умножения деталей повествования ради обнаружения эквивалентностей между драматическими событиями

²²⁰ Там же. С. 211.

²²¹ Лебедева М.Н. Микрожанры современной прозы: диссертация ... кандидата филологических наук. – Тверь, 2016. – С. 58.

современности и архаического прошлого. Кроме того, в романе создаётся система «дорожных» образов, воплощающих обобщающее представление о «центре, середине мира».

Ю. Волков организует повествование в огромном беллетристическом романе, используя традиционное деление произведения на главы с графическим выделением их номеров. Но этого недостаточно – каждой главе дается название, которое является сюжетообразующим для данной главы. Благодаря этому главы-фрагменты обретают достаточную самостоятельность в художественном поле романа, тем более что хронологическая последовательность изложения событий в обеих сюжетных линиях постоянно нарушается и последовательные фрагменты сильно дистанцируются друг от друга. С одной стороны, всё это осложняет повествование, умножает и автономизирует его части, разрушает целостность восприятия сюжета. С другой стороны, именно такая автономизация и раздробленность фрагментов побуждают читателя к поиску «объединяющих схем».

В целом, графика беллетристического романа оказалась менее развитой по сравнению с романом высокой литературы. Использование С. Богдановой и Ю. Волковым одного и того же античного сюжета об Эдипе позволяет это показать в сравнении. В результате использования разных шрифтов, условного символического названия частей текста С. Богдановой в «Сне Иокасты» удастся визуальными графическими средствами досказать то, что свернуто в описательной части, или то, что почти невыразимо, – историю духовных исканий запредельного, которая соединяет всех героев, хоть они того и не знают. Ю. Волков же пользуется традиционными графическими средствами выделения глав, тем самым адаптируя читателя – «среднего человека» – к восприятию хаоса повествовательных фрагментов. Но именно в контексте этого хаоса читатель начинает воспринимать названия глав как схемы-конструкты, а номера глав – как точную и краткую навигацию в «собрании» сюжета.

Коренным свойством массовой культуры является «поэтика формулы, соответствующей тем всегда чрезмерно однотипным, схематизированным и упрощённым понятиям о реальности, которые присущи массовому сознанию»²²². В масскультурном романе Н. Андреевой «Принц Эдип» мифологический сюжет-архетип предельно редуцирован и искажен (гораздо сильнее, чем в элитарном и беллетристическом романах). Основные трагические ситуации античного мифа просматриваются, однако они либо редуцированы (ситуация слепоты), либо перевёрнуты и искажены (ситуация убийства Лопухина, в котором подозревают Монти, но Лопухин не мог быть его отцом). Трагичное сведено к массовым нормам (нормам массового сознания) и тем самым адаптирует сознание

²²² Зверев А.М. Что такое «массовая литература»? // Лики массовой литературы США. М.: Наука, 1991. С. 26.

массового читателя, тогда как в античных источниках трагичное обнажено и стянуто в клубок.

Кроме того, в масслитературном романе Андреевой осуществляется постоянное тиражирование и варьирование родительских моделей («отцов» / «матерей» Эдипа), восходящих к мифологическому сюжету, развивающих заложенные в сюжете-архетипе характеристики актантов. Таким образом, в романе Н. Андреевой в качестве основной минималистической стратегии работает основной принцип массовой литературы – «не эстетическая инновация, а повторение и вариации»²²³.

В романе Н. Андреевой три временных пласта: «настоящее время» (расследование убийства в стриптиз-клубе); «недавнее прошлое» (расследование стриптизером Монти, кто его настоящая мать); «давнее прошлое» (три сюжетные линии о жизни трёх подруг, возможных матерей Монти). Но усложнение повествовательной и временной структуры масслитературного романа не создает многозначность семантики сюжета, а необходимо лишь для того, чтобы объяснить каждую деталь настоящего. Более того, в названиях глав Андреева выносит минималистическую схему сюжета (хронологию событий и имена персонажей).

Активное использование установочных схем в графике названий глав позволяет автору масслитературного романа создавать баланс между усложнением (динамичностью) действия и необходимостью прояснить его читателю – массовому человеку.

Роман Виктора Пелевина «Шлем ужаса, или Креатифф о Тесее и Минотавре» вынесен в отдельную вторую главу и необходим в магистерской диссертации как произведение начала 2000-х гг., реализующее принципы постмодернизма в сюжете с использованием античного мифа. Это позволяет создать контекст прежде всего для модернистского романа высокой литературы (С. Богданова «Сон Иокасты»), получившего интерпретацию в первой главе. Несмотря на использование Богдановой и Пелевиным разных античных мифов, имеются существенные предпосылки для сближения этих произведений в рамках интерпретации современного минимализма. Прежде всего, нас интересовало то, что оба автора благодаря использованию античного сюжета конструируют образ виртуальной реальности как «меж-умочного» (промежуточного) пространства сознаний своих героев, объединяющего их.

Таким образом, интерпретация романа Пелевина позволяет, с одной стороны, дополнить магистерскую диссертацию исследованием минимизации в произведениях разных эстетик, с другой стороны, объяснить, как с помощью поэтики минимизации рождается

²²³ Менцель Б. Что такое «популярная литература»? // НЛО. 1999. № 40. С. 395.

разница в подходах к изображению виртуальной реальности в современном модернизме и постмодернизме.

В целом Пелевин строит взаимоотношения человека с компьютером на идеологической основе, так как компьютер как мир со своими законами и символами является в романе одной из основ авторского мифа. Однако реализации этого мифа наряду с семантическими играми и пространственными переносами служат графические средства.

В романе можно выделить два уровня графического оформления: 1. Оформление деления романа на части (роман состоит из шести частей, каждая часть начинается с графического знака смайлика – стилизованной улыбки-эмоджи, но изменяются количество смайликов и дополнительные знаки и 2. Организация событий романа как Интернет-чата с особым графическим оформлением каждого «ника»-персонажа. В целях создания хронотопа виртуального пространства все имена записаны латиницей.

Модель мифа о Тесее и Минотавре, погружённая в виртуальное пространство Интернет-чата, принципиально отличается от сюжета мифа. Обращение к неомифологизму и создание модели виртуальной реальности позволяет минимизировать вербальное, не объяснять явление, а просто называть его. При истолковании мифа в дискурсе Интернет-коммуникации изменилась структура мифа: в романе происходит понимание того, что попытка объяснить происходящее с точки зрения разума оказывается несостоятельной ввиду множества вариантов, не связанных общими координатами; тогда как цельное и нерасчленённое восприятие реальности как хаоса может порождать жизнь. Пространство, которое объединяет всех персонажей Пелевина и соединяет в себе функции виртуального и мифологического, – это лабиринт. В древнем мифе о Тесее и Минотавре образ лабиринта воплощается как реальная постройка, рисунок на колоннах или на полу и как храм-лабиринт Зевса. В романе Пелевина образы лабиринта показываются разным героям в их виртуальном пространстве в зависимости от их мировидения.

Вместе с тем постмодернистский роман В. Пелевина «Шлем ужаса» на первый план выдвигает графическое оформление текста. Графическое оформление романа служит важнейшим средством минимизации произведения:

– как показывает наш анализ, именно использование графики Интернета позволяет Пелевину не только минимальными средствами расширить характеристики героев, но и дать объяснение их функций в сюжете как актантов;

– сжимая характеристики героев и описания обстоятельств, Пелевин благодаря графике наполняет сюжет смысловыми и сюжетными вариантами, ставит под сомнение логику мифа и обыгрывает мифологический сюжет в постмодернистском дискурсе симулякров, пустых или не соответствующих своему содержанию образов;

– графические знаки, заимствованные автором из Интернета, позволяют не только отделять части романа друг от друга и выстраивать композицию, но и несут самостоятельную свернутую информацию (знакомую каждому читателю – пользователю Интернета), уточняющую и развивающую авторский сюжет.

В результате диссертационного исследования выявлены способы минимизации романов различных направлений и дискурсов, выявлены основные приёмы минимизации.

Диссертация вносит вклад в исследование вопросов, касающихся поэтики минимизации, и в дальнейшее историко-литературное исследование тенденций литературного процесса.

Список использованной литературы и источников

1. Источники:

1. Андреева, Н. Принц Эдип. / Н.В.Андреева. – М.: ЗАО «ОЛМА Медиа Групп», 2007. – 384 с.
2. Богданова, С. Сон Иокасты / С.Богданова // Знамя, 2000. – № 6. – С.76-102.
3. Волков, Ю. Эдип царь. /Ю.Волков. – М.: ООО Терафим, 2006. – 624 с.
4. Пелевин В. Шлем ужаса, или Креатифф о Тесее и Минотавре // Электронный ресурс: <https://libking.ru/books/prose-/prose-contemporary/168114-5-viktor-pelevin-shlem-uzhasa.html#book>.

2. Справочные издания:

5. «Драма трактовалась как действие совершающееся» // Драматургия // <https://ru.wikipedia.org/wiki/Драматургия>
6. Грушко Е.А., Медведев Ю.М. Словарь имён. Нижний Новгород: «Русский купец» и «Братья славяне», 1996.
7. Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка: в 4 т.
8. Трессидер Дж. Словарь символов/ пер. с англ. С. Палько. – М.: ФАИР-Пресс, 2001.
9. Энциклопедия. Символы, знаки, эмблемы / Авт.-сост. В. Андреева и др. М.: ООО «Издательство Астрель»: ООО «Издательство АСТ», 2004.
10. Мифы народов мира. Энциклопедия: в 2-х т./гл. ред. С.А. Токарев. – М.: НИ «Большая Российская энциклопедия», 1997.
11. Исландские магические знаки // Электронный ресурс: https://ru.wikipedia.org/wiki/Исландские_магические_знаки

3. Учебно-методическая литература:

12. Карпицкий Н.Н. Философия мифа: Учебно-методическое пособие. Томск: СибГМУ, 2004.

4. Теоретические издания и источники:

13. Борухович В.Г. Зевс Минойский (следы культа верховного критского божества в греческих мифах и религиозных обрядах) // Античный мир и археологияЮ Вып.4 Саратов, 1979.
14. Вдовиченко О.В. Культурфилософский контекст абсурда в художественном сознании России рубежа XX - XXI вв. : на материале творчества В. Пелевина, Д. Липскерова.

автореферат дис. ... кандидата культурологии : 24.00.01 / Вдовиченко Ольга Владимировна; [Место защиты: Морд. гос. ун-т им. Н.П. Огарева]. Саранск, 2009. // Электронный ресурс: <https://dlib.rsl.ru/viewer/01003468081#?page=9>.

15. Вейман Р. История литературы и мифология. М.: Прогресс, 1975.

16. Воробьёва Е.П. Литературная рефлексия в русской постмодернистской прозе : А. Битов, Саша Соколов, В. Пелевин : автореферат дис. ... кандидата филологических наук : 10.01.01 / Алт. гос. ун-т. Барнаул, 2004.

17. Гаспаров Б.М. Литературные лейтмотивы. М., 1994.

18. Георгиевский А.С. Русская проза малых форм последней трети XX века: духовный поиск, поэтика, творческие индивидуальности: диссертация ... доктора филологических наук. – М., 2004. Электронный ресурс: <http://www.dslib.net/russkaja-literatura/russkaja-proza-malyh-form-poslednej-treti-xx-veka-duhovnyj-poisk-pojetika.html>.

19. Геращенко А.М. Роль вставных текстов в организации и развитии нарратива (на материале английского языка) Автореф. дис...канд. филол.н.М., 2009. Электронный ресурс: <http://cheloveknauka.com/rol-vstavnyh-tekstov-v-organizatsii-i-razviti-i-narrativa#ixzz5J7HzNSQ0>

20. Голосовкер Я.В. Логика мифа.

21. Греймас А.-Ж. Структурная семантика: поиск метода. – М.: Академический проект, 2004. – 367 с.

22. Гринцер Н. Эдип Фрейда и Эдип мифа / Н.Гринцер // Новое литературное обозрение. – № 31. – С. 37-46.

23. Гусейнов Г. Заметки к антропологии русского Интернета: особенности языка и литературы сетевых людей. НЛО, 2000. № 43 // Электронный ресурс: <http://magazines.russ.ru/nlo/>.

24. Гушин В.Р. Кимон и кости Тезея // Политическая история и историография от античности до современности. Вып.3. Петрозаводск, 2000. С. 34-46. // Электронный ресурс: <http://elar.uniya.ac.ru/jspui/bitstream/123456789/2401/1/Guschin%20V.R.%20Cimon%20and%20Theseus%27%20Bones.pdf>. Доступ свободный

25. Гушин В.Р. Тезей, Геракл и Марафон // Древность и средневековье Европы: межвуз. сб. науч. тр. Пермь, 2002. С. 10-18. // Электронный ресурс:

26. Егоров Б.Ф., Зарецкий В.А., Гушанская Е.М. Таборисская Е.М., Штейнгольд А.М. Сюжет и фабула.

27. Зайнуллина И.Н. Миф в русской прозе конца XX – начала XXI веков: диссертация ... кандидата филологических наук : 10.01.01. – Казань, 2004. – 177 с.

28. Затонский Д. Что такое модернизм? // Контекст-1974. – М.: Наука, 1975.

29. История сюжета трагедии Шекспира “Ромео и Джульетта” // Электронный ресурс: <http://romeo-juliet-club.ru/shakespeare.html>.
30. Ковалева И. Миф: повествование, образ и имя // Литературное обозрение. 1995. № 3.
31. Косиков Г.К. Структурная поэтика сюжетосложения во Франции // Косиков Г.К. От структурализма к постструктурализму (проблемы методологии). Электронный ресурс: <http://www.libfl.ru/mimesis/txt/narr.php>.
32. Кронгауз М. Самоучитель олбанского // Электронный ресурс: <https://www.litmir.me/br/?b=182300&p=6>.
33. Кузнецов Д. После концептуализма // Арион, 2002. № 1 // Электронный ресурс: <http://magazines.russ.ru/arion/2002/1/ku1.html>
34. Кулаков В. Минимализм: стратегия и тактика // НЛО, 1997. № 23. Электронный ресурс: <http://magazines.russ.ru/nlo/>.
35. Лебедев А. Знаки препинания в нестандартных ситуациях // Электронный ресурс: <https://www.artlebedev.ru/kovodstvo/sections/143/>.
36. Лебедева М.Н. Микрожанры современной прозы: диссертация ... кандидата филологических наук. – Тверь, 2016.
37. Лосев А.Ф. Мифология греков и римлян // Электронный ресурс: <http://www.sno.pro1.ru/lib/losev2/17.htm>. Доступ свободный.
38. Лотман Ю.М. Происхождение сюжета в типологическом освещении // В его кн. Избр. статьи. Т. 1. Таллин, 1982.
39. Лотман Ю.М. Структура художественного текста. М.: Искусство, 1970.
40. Маркова Т. Авторские жанровые номинации в современной русской прозе как показатель кризиса жанрового сознания // Вопросы литературы, 2011. - №1. Электронный ресурс: <http://magazines.russ.ru/voplit/2011/1/ma15.html>.
41. Маркова Т.Н. Формотворческие тенденции в прозе конца XX века : В. Маканин, Л. Петрушевская, В. Пелевин : автореферат дис. ... доктора филологических наук : 10.01.01 / Ур. гос. ун-т им. А.М. Горького. Екатеринбург, 2003.
42. Мирза Е.А. Сюжет об Эдипе.....: дисс. ... канд. филолог.наук. Томск, 2013.
43. Нечепуренко Д.В. Характерология В.О. Пелевина : автореферат дис. ... кандидата филологических наук : 10.01.01 / Нечепуренко Дмитрий Валерьевич; [Место защиты: Ур. федер. ун-т имени первого Президента России Б.Н. Ельцина]. Екатеринбург, 2014. // Электронный ресурс: <https://dlib.rsl.ru/viewer/01005552225#?page=5>.
44. Новикова М.Л. Хронотоп как отстранённое единство художественного времени и пространства в языке литературного произведения // Филологические науки, 2003. № 2.

45. Павленко А.П. Гротеск в художественном мире Виктора Пелевина : диссертация ... кандидата филологических наук : 10.01.01 / Павленко Ада Петровна; [Место защиты: Сев.-Кавказ. федер. ун-т]. Пятигорск, 2016 // Электронный ресурс: <https://dlib.rsl.ru/viewer/01006654801#?page=8>.
46. Почепцов Г.Г. Теория коммуникации // Электронный ресурс: http://www.nir.ru/socio/articles/poch.htm#_Тoc522038271.
47. Путилов Б.Н. Мотив как сюжетобразующий элемент // Типологические исследования по фольклору. М.: Гл. редакция восточной литературы издательства «Наука», 1975.
48. Репина М.В. Творчество В. Пелевина 90-х годов XX века в контексте русского литературного постмодернизма : автореферат дис. ... кандидата филологических наук : 10.01.01 / Рос. ун-т дружбы народов (РУДН). Москва, 2004.
49. Семёнов О. Искусство ли – искусство нашего столетия? // Новый мир. – 1993. – №8.
50. Сизых О.В. Поэтика современного рассказа. Электронный ресурс: <http://fan5.ru/fan5-docx/doc-155334.php>.
51. Суховой Д. Круги компьютерного рая (Семантика графических приемов в текстах поэтического поколения 1990—2000-х годов). НЛО, 2003. № 63 // Электронный ресурс: <http://magazines.russ.ru/nlo/>.
52. Трофимова А.А. Человек в развёртывании виртуальной реальности: диссертация ... кандидата философ.наук 09.00.01. Омск, 2011 // Электронный ресурс: <http://www.dissercat.com/content/chelovek-v-razvertyvanii-virtualnoi-realnosti#ixzz5djJ6Gv7v>
53. Фрумкина С. История, увиденная Барнсом // Иностранная литература. 2002. № 7.
54. Хализев В.Е. Литературная энциклопедия терминов и понятий / Глав. ред. и сост. А. Н. Николюкин. — ИНИОН РАН: Интелвак, 2001.
55. Цилевич Л.М. Об аспектах исследования сюжета // Вопросы сюжетосложения. Сборник статей 5. Рига: «Звайгзне», 1978.
56. Чучкова Г.С. Интернет-коммуникация как фактор личностного развития: на примере общения в чатах : автореферат дис. ... кандидата психологических наук : 19.00.01 / Чучкова Галина Сергеевна; [Место защиты: Рос. гос. гуманитар. ун-т (РГГУ)]. Москва, 2008 // Электронный ресурс: <https://dlib.rsl.ru/viewer/01003452740#?page=4>.
57. Шмид В. Нарратология // Электронный ресурс: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Literat/shmid/index.php.
58. Шульга К.В. Поэтико-философские аспекты виртуальной реальности в романе "Generation 'П'" Виктора Пелевина. автореферат дис. ... кандидата филологических наук :

10.01.01 / Елец. гос. ун-т им. И.А. Бунина. Елец, 2005. // Электронный ресурс: <https://dlib.rsl.ru/viewer/01002945455#?page=4>.

59. Эпштейн М. Из тоталитарной эпохи – в виртуальную: введение в Книгу книг // Континент, 1999. - № 102. Электронный ресурс: <http://magazines.russ.ru/continent/1999/102/ep19.html>.

60. Эпштейн М., Юкина Е. Мир и человек // Новый мир, 1981. № 4.

5. Критические источники:

61. Амусин М. ...Чем сердце успокоится...// Электронный ресурс: <http://magazines.russ.ru/voplit/2009/3/am1.html>.

62. Амусин М. Литература и революция. – Нева, 2013. - № 7. Электронный ресурс: <http://magazines.russ.ru/neva/2013/7/10a.html>

63. Бакстон Р. Критский Эрос, или странные судьбы Ариадны // Русская антропологическая школа. Труды. Вып. 1. — М.: РГГУ, 2004, с. 302—309. // Электронный ресурс: <https://s30556663155.mirtesen.ru/blog/43480583459/Kritskiy-Eros-ili-strannyye-sudbyi-Ariadny>.

64. Баркова А.Л. “Тристан и Изольда” // Электронный ресурс: <http://mith.ru/alb/europe/tristan.htm>.

65. Басинский П. Ужас «Шлема» // Электронный ресурс: <https://lenizdat.ru/articles/1035663/>. Доступ свободный.

66. Верницкий А. Рец.на Пелевин В. «Шлем ужаса» // НЛО, 2006. № 80 // Электронный ресурс: <http://magazines.russ.ru/nlo/2006/80/ve25.html>.

67. Вязмитинова Л. Слово, замолвленное о «бедном срулике» и «похоромах кузнечика» (попытка анализа эстетической ситуации нашего времени) // Vernitskii Literature Молодая русская литература // <http://www.vernitskii.ru/vyazm.htm>.

68. Генис А. 2001: сюрпризы глобализации // Иностранная литература, 2002. - № 1. Электронный ресурс: <http://magazines.russ.ru/inostran/2002/1/gen.html>.

69. Данилкин Л. Рецензия на книгу В.Пелевина «Шлем ужаса» // Афиша, 2005 // Электронный ресурс: http://www.club366.ru/articles/m_p_p.shtml.

70. Почему не в меру патриотично настроенные юзеры пишут ники на латинице? // Электронный ресурс: <http://www.bolshoyvopros.ru/questions/1079062-pochemu-ne-v-meru-patriotichno-nastroennye-juzery-pishut-niki-na-latinice.html>



Отчет о проверке на заимствования №1



Автор: elena1331@bk.ru / ID: 6919562

Проверяющий: (elena1331@bk.ru / ID: 6919562)

Отчет предоставлен сервисом «Антиплагиат»- <http://users.antiplagiat.ru>

ИНФОРМАЦИЯ О ДОКУМЕНТЕ

№ документа: 1
Начало загрузки: 16.06.2019 15:12:16
Длительность загрузки: 00:00:13
Имя исходного файла: Поэтика
минимизации-4
Размер текста: 1939 кБ
Символов в тексте: 301954
Слов в тексте: 39517
Число предложений: 3021

ИНФОРМАЦИЯ ОБ ОТЧЕТЕ

Последний готовый отчет (ред.)
Начало проверки: 16.06.2019 15:12:30
Длительность проверки: 00:00:10
Комментарии: не указано
Модули поиска: Модуль поиска Интернет

ЗАИМСТВОВАНИЯ	ЦИТИРОВАНИЯ	ОРИГИНАЛЬНОСТЬ
24,56%	0%	75,44%



Заимствования — доля всех найденных текстовых пересечений, за исключением тех, которые система отнесла к цитированиям, по отношению к общему объему документа. Сюда относятся оформленные по ГОСТу цитаты; общеупотребительные выражения; фрагменты текста, найденные в источниках из коллекций нормативно-правовой документации.

Текстовое пересечение — фрагмент текста проверяемого документа, совпадающий или почти совпадающий с фрагментом текста источника.

Источник — документ, проиндексированный в системе и содержащийся в модуле поиска, по которому проводится проверка.

Оригинальность — доля фрагментов текста проверяемого документа, не обнаруженных ни в одном источнике, по которым шла проверка, по отношению к общему объему документа.

Заимствования, цитирования и оригинальность являются отдельными показателями и в сумме дают 100%, что соответствует всему тексту проверяемого документа.

Обращаем Ваше внимание, что система находит текстовые пересечения проверяемого документа с проиндексированными в системе текстовыми источниками. При этом система является вспомогательным инструментом, определение корректности и правомерности заимствований или цитирований, а также авторства текстовых фрагментов проверяемого документа остается в компетенции проверяющего.

№	Доля в отчете	Источник	Ссылка	Актуален на	Модуль поиска
[01]	6,07%	Диссертация на тему «Сюжет об Эдипе в дискурсах русской прозы 2000 ~...	http://dissercat.com	08 Ноя 2018	Модуль поиска Интернет
[02]	3,32%	не указано	http://vestnik.tspu.edu.ru	раньше 2011	Модуль поиска Интернет
[03]	0,89%	DisCollection.ru :: Сюжет об Эдипе в дискурсах русской прозы 2000-х гг. (...)	http://discollection.ru	22 Сен 2016	Модуль поиска Интернет

Еще источников: 17

Еще заимствований: 7