

Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова

Филологический факультет

*На правах рукописи*

**Маглий Анна Дмитриевна**

**Роман о художнике в русской прозе конца XX – начала XXI века**

Специальность: 10. 01. 01. – Русская литература

**Диссертация**

на соискание ученой степени  
кандидата филологических наук

Научный руководитель:  
доктор филологических наук, профессор  
М. М. Голубков

Москва – 2017

## Содержание

Введение.....	3
Глава I. Генезис, жанровая парадигма и жанровые модификации романа о художнике.....	15
§1.1 Истоки и эволюция: <i>романтический, реалистический, модернистский</i> типы романа о художнике.....	15
§1.2 Жанровая парадигма романа о художнике.....	42
§1.3 Жанровые модификации романа о художнике.....	47
Глава II. Трансформация жанра романа о художнике в прозе конца XX – начала XXI века.....	60
§2.1 «Преподаватель симметрии» А. Битова и «Маша Регина» В. Левенталя как биографические романы.....	63
§2.2 “Неисторический роман” о художнике начала XXI века.....	88
§2.3 Биофикшн и внеисторизм как знаковые явления мирового литературного процесса конца XX – начала XXI века.....	134
Заключение.....	154
Библиография.....	157
Приложение: перевод статьи <i>A. Jéfen “Le Genre des noms: la biofiction dans la littérature française contemporaine”</i> .....	172

## Введение

В русской прозе конца XX – начала XXI века можно выделить целый ряд романов, героем которых становится творческая личность – художник в широком смысле этого слова: «Преподаватель симметрии» А. Битова (1987), «Лавр» Е. Водолазкина (2012), «Маша Регина» В. Левенталя (2013), «Возвращение в Панджруд» А. Волоса (2013), «Харбинские мотыльки» А. Иванова (2013), «Мысленный волк» А. Варламова (2014). Эти романы по своей жанровой принадлежности можно отнести к жанру *роман о художнике*.

В литературоведении повышенный интерес исследователей к жанру романа о художнике возникает во второй половине XX века. Именно в это время «накопленный прозой о художнике и искусстве опыт в совокупности вдруг обнаружил огромный и прежде не осознаваемый духовно-нравственный, идейный и эстетический потенциал»<sup>1</sup>. Появляются комплексные и системные исследования романа о художнике как жанра.

В русском литературоведении в конце XX – начале XXI века роман о художнике исследуется Д. М. Сегалом<sup>2</sup>, О. В. Дефье<sup>3</sup>, Е. Р. Боровской<sup>4</sup>, Н. С. Бочкаревой<sup>5</sup>, Е. Б. Скороспеловой<sup>6</sup>, Д. Л. Чавчанидзе<sup>7</sup>.

Английская исследовательница Дж. Джобби рассматривает генезис романа о художнике (*Künstlerroman*) как поджанр «романа воспитания»<sup>8</sup> и

---

<sup>1</sup> Дефье О. В. Концепция художника в русской прозе первой трети XX века: типология, традиции, способы образного воплощения: дис. д. ф. н. – М., 1999. С. 7.

<sup>2</sup> Сегал Д. М. Литература как охранная грамота. // *Slavica Hierosolymitana*. Jerusalem. 1981. VOLUM. V-VI. Pp. 151-244.

<sup>3</sup> Дефье О. В. Концепция художника в русской прозе первой трети XX века: типология, традиции, способы образного воплощения: дис. д. ф. н. – М., 1999.

<sup>4</sup> Боровская Е. Р. Герой-Художник в русской прозе начала и конца XX века. – М., 2000.

<sup>5</sup> Бочкарева Н. С. Роман о художнике как «роман творения», генезис и поэтика: на материале литератур Западной Европы и США конца XVIII – XIX вв.: дис. д. ф. н. – Пермь, 2001.

<sup>6</sup> Скороспелова Е. Б. Русская проза XX века: от А. Белого («Петербург») до Б. Пастернака («Доктор Живаго»). – М., 2003.

<sup>7</sup> Чавчанидзе Д. Л. Феномен искусства в немецкой романтической прозе: средневековая модель и ее разрушение. – М., 1997.; Чавчанидзе Д. Л. Романтический канон и его разрушение. // *Языковая норма и эстетический канон*. – М., 2006.

<sup>8</sup> If this novel originated as a 'subgenre' of the 'Bildungsroman' in eighteenth century Germany, it is also true that

прослеживает его дальнейшее распространение в остальной части Европы в XIX и XX веках, фиксируя изменения, которые этот жанр претерпевал со временем.

Австрийский литературовед П. Цима<sup>9</sup> прослеживает эволюцию европейского романа о художнике от раннего романтизма до его постмодернистских версий. Исследователь рассматривает развитие романа о художнике в соответствии с тремя периодами: романтическим, постмодерном (период с 1850 – до 1950гг.) и искусством будущего века.

Проза о художнике конца XX – начала XXI века почти не исследована в аспекте жанра «роман о художнике». В текстах о художниках в основном рассматриваются литературоведческие вопросы и тенденции, не связанные с темой творчества и проблемами художника.

### **Актуальность исследования**

Литература конца XX – начала XXI века отличается многообразием жанровых форм и модификаций, представляющих интерес для исследования.

Можно отметить роман-комментарий («Подлинная история зеленых музыкантов» Е. Попова), роман-сказку («Белка» А. Кима), роман-мистерию («Сбор грибов под музыку Баха» А. Кима), роман-коллаж («Мастер Хаос» Е. Попова), «рукопись на правах романа» («Живите в Москве» Д. Пригова), роман-метафору («Вера» А. Снегирева), биографический роман («Путешествие в Панджруд» А. Волоса, «Мысленный волк» А. Варламова»), филологический роман<sup>10</sup> («Пушкинский дом» А. Битова), роман-дневник («Дневник» Ч. Паланика), гастророман (Д. Стейнгартен «Человек, который ел все подряд», Э. Бурден «Вокруг света в поисках совершенной еды», роман-травелог (Пол Теру «По рельсам поперек континентов») и т. д.

---

it spread in the rest of Europe - with obvious changes - during the nineteenth and the twentieth century. // *Giobby G* The limits, patterns and forms of the 'Künstlerroman': a representative comparative study. Dis. of Ph. D. Scotland, University of Glasgow, 1989. P. 6.

<sup>9</sup> Zima P. V. Der europäische Künstlerroman: von der romantischen Utopie zur postmodernen Parodie, Tübingen: Francke, 2008.

<sup>10</sup> Ладохина О. Ф. Филологический роман: фантом или реальность русской литературы XX века? – М., 2010.



Обращение в настоящем диссертационном исследовании к жанру романа о художнике обусловлено малой изученностью текстов о художнике, созданных в конце XX – начале XXI века, а также с тем, что именно в данной жанровой разновидности наиболее ярко проявляются характерные для современности тенденции и проблемы. Последнее метко подмечено исследователем Р. Литтл-Джонсом, который не считал *роман о художнике* устойчивым жанром, усматривая «в обращении писателей к его темам» (творчество, творческий процесс, творческая личность и т. д.) “лишь традицию, используемую для постановки проблем своего времени, в каждом случае новых”<sup>11</sup>.

**Цель** работы – рассмотреть трансформацию литературной традиции *романа о художнике* (романтической, реалистической, модернистской) в современной прозе и выявить характерные признаки *прозы о художнике* конца XX – начала XXI века.

**Задачи исследования:**

– рассмотреть, как типы *романа о художнике*, созданные в рамках романтической, символистской, реалистической, модернистской традиции, трансформируются в прозе о художнике конца XX – начала XXI века;

– выявить особенности изображения творческой личности в прозе о художнике конца XX – начала XXI века;

– проследить, как в прозе о художнике конца XX – начала XXI века проявляются характерные для современного литературного процесса тенденции – движение к форме *биографии без биографического* и *внеисторизм*;

– выявить сходные интенции к созданию романа о художнике в литературе Европы и США конца XX – начала XXI века.

**Предмет исследования** – проза о художнике конца XX – начала XXI века.

**Материалом для исследования** являются «Преподаватель симметрии» А. Битова (1987), «Маша Регина» В. Левенталя (2013), «Возвращение в

---

<sup>11</sup> Чавчанидзе Д. Л. Феномен искусства в немецкой романтической прозе: средневековая модель и ее разрушение. – М., 1997. С. 205.

Панджруд» А. Волоса (2013), «Харбинские мотыльки» А. Иванова (2014), «Мысленный волк» А. Варламова (2014), «Лавр» Е. Водолазкина (2012).

Выбор данных текстов из широкого диапазона литературы конца XX – начала XXI века обусловлен:

- наличием героя-художника в широком смысле этого слова (ученого, музыканта, художника и т. д.);

- общностью проблематики и структуры данных текстов;

- проявлением в анализируемых текстах двух ярких тенденций развития современной прозы – движения к биографии без биографического и внеисторизма.

Теоретической основой исследования послужили труды С. С. Аверинцева<sup>12</sup>, В. В. Агеносова<sup>13</sup>, М. М. Бахтина<sup>14</sup>, А. Н. Веселовского<sup>15</sup>, М. М. Голубкова<sup>16</sup>, А. Я. Гуревича<sup>17</sup>, И. П. Ильина<sup>18</sup>, В. В. Кожина<sup>19</sup>, Т. М. Колядич<sup>20</sup>, Г. К. Косикова<sup>21</sup>, Н. Л. Лейдермана, М. Н. Липовецкого<sup>22</sup>, А. Ф. Лосева<sup>23</sup>, Г. Лукача<sup>24</sup>, А. Ю. Мережинской<sup>25</sup>, Н. Т. Пахсарьян<sup>26</sup>,

<sup>12</sup> Аверинцев С. С. Жанр как абстракция и жанр как реальность: диалектика замкнутости и разомкнутости // Риторика и истоки европейской литературной традиции. – М., 1996; Аверинцев С. С. Историческая подвижность категории жанра: опыт периодизации. // Историческая поэтика: Итоги и перспективы изучения. – М., 1986.

<sup>13</sup> История русской литературы XX века. В 2 частях. Ч. 2. Под ред. В. В. Агеносова. – М., 2007.

<sup>14</sup> Бахтин М. М. Из предьстории романного слова. // Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. – М., 1975; Бахтин М. М. Роман воспитания и его значение в истории реализма. К исторической типологии романа. // Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. – М., 1979; Бахтин М. М. Слово в романе. – 1934 -1935. Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике. // Бахтин М. М. Литературно-критические статьи. – М., 1986; Бахтин М. М. Эпос и роман. // Бахтин М. М. Литературно-критические статьи. – М., 1986.

<sup>15</sup> Веселовский А. Н. Историческая поэтика. – М., 1989.

<sup>16</sup> Голубков М. М. Русский постмодернизм: начала и концы. // Литературная учеба. 2003. № 6; Голубков М. М. XX век как литературная эпоха. // Русская литература XX века: итоги и перспективы изучения: Сб. науч. тр., посвященных 60-летию проф. В.В. Агеносова. – М., 2002; Голубков М. М. Рубеж веков глазами современника. Опыт историко-литературного описания. // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Сер. 7. Литературоведение. Реферативный журнал. – 2012. № 3 и др. работы.

<sup>17</sup> Гуревич А. Я. Что есть время? // Категории средневековой культуры. – М., 1984.

<sup>18</sup> Ильин И. П. Постмодернизм от истоков до конца столетия: эволюция научного мифа. – М., 1998.

<sup>19</sup> Кожин В. В. Происхождение романа. Теоретико-исторический очерк. – М., 1963.

<sup>20</sup> Русская проза конца XX века. Под ред. Т. М. Колядич. – М., 2005.

<sup>21</sup> Косиков Г. К. К теории романа (роман средневековый и роман Нового времени) // Проблемы жанра в литературе средневековья / Литература Средних веков, Ренессанса и Барокко. – М., 1994. Вып. I

<sup>22</sup> Лейдерман Н. Л., Липовецкий М. Н. Современная русская литература: 1950 - 1990-е годы: Учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений. В 2 т. М., 2003.

<sup>23</sup> Лосев А. Ф. Античная литература. Учеб. для студентов. Под ред. А. А. Тахо-Годи. – М., 1986.

<sup>24</sup> Лукач Г. Исторический роман. // Литературный критик. – М., 1937 № 7.

<sup>25</sup> Мережинская А. Ю. Художественная парадигма переходной культурной эпохи. Русская проза 80 – 90-х годов XX века. Киев, 2001.

В. П. Руднева<sup>27</sup>, И. С. Скоропановой<sup>28</sup>, С. И. Тиминой<sup>29</sup>, В. М. Толмачева<sup>30</sup>,  
В. Б. Шкловского<sup>31</sup>, М. Н. Этитейна<sup>32</sup>, А. J. Elias<sup>33</sup>, J. Ch. Gibson<sup>34</sup>,  
О. V. Kirichkova<sup>35</sup>,

Особую значимость для данного исследования представляют труды, непосредственно посвященные роману о художнике: G. Giobby<sup>36</sup>, О. В. Дефье<sup>37</sup>, Е. Р. Боровской<sup>38</sup>, Н. С. Бочкаревой<sup>39</sup>, Е. Б. Скороспеловой<sup>40</sup>, И. В. Сусловой<sup>41</sup>, Д. Л. Чавчанидзе<sup>42</sup> и работы, посвященные изучению явлений автобиографии и autofiction: Colonna<sup>43</sup> V., Doubrovsky S.<sup>44</sup>, Gasparini Ph.<sup>45</sup>, Robin R.<sup>46</sup>, M. Le Roux<sup>47</sup>, Viollet C.<sup>48</sup> etc. Особый интерес представляет статья А. Жефена<sup>49</sup>,

---

<sup>26</sup> Пахсарьян Н. Т. Теория постмодернизма и современный французский роман. // Литература XX века. Итоги и перспективы изучения. Материалы Четвертых Андреевских чтений. – М., 2006.

<sup>27</sup> Руднев В. П. Словарь культуры XX века. – М., 1999.

<sup>28</sup> Скоропанова И. С. Русская постмодернистская литература: новая философия, новый язык. СПб., 2001.

<sup>29</sup> Тимина С. И. Современная русская литература конца XX – начала XXI века. – М., 2011.

<sup>30</sup> Толмачев В. М. Где искать XIX век? // Зарубежная литература второго тысячелетия / Под ред. Л. Г. Андреева. – М.: Высшая школа, 2001; Толмачев В. М. Где искать XX век? // Зарубежная литература XX века. В 2 тт. Т. 1 – М. 2014 и др. работы.

<sup>31</sup> Шкловский В. Б. Строение рассказа и романа. // Шкловский В. Б. Развертывание сюжета. – Пг., 1921; Шкловский В. Б. Время в романе. // Шкловский В. Б. Художественная проза. Размышления и разборы. – М., 1961 и др.

<sup>32</sup> Этитейн М. Н. Прото- или Конец постмодернизма. // Знамя. 1996. № 3.

<sup>33</sup> Elias A. J. Spatializing history: representing history in the postmodernist novel. Dis. of Ph. D. United States. The Pennsylvania State University. 1991.

<sup>34</sup> Gibson J. Ch. Fiction & The Weave of life: scepticism and humanism in the philosophy of literature. Dis. of Ph. D. Canada. University of Toronto. 2001.

<sup>35</sup> Kirichkova O. Space and Time in Peter Ackroyd's Fictional World. Dis. of Master of arts. Canada. The university of Calgary. 2007.

<sup>36</sup> Giobby G. The limits, patterns and forms of the 'Künstlerroman': a representative comparative study. Dis. of Ph. D. Scotland, University of Glasgow, 1989.

<sup>37</sup> Дефье О. В. Концепция художника в русской прозе первой трети XX века: типология, традиции, способы образного воплощения: дис. д. ф. н. – М., 1999.

<sup>38</sup> Боровская Е. Р. Герой-Художник в русской прозе начала и конца XX века. – М., 2000.

<sup>39</sup> Бочкарева Н. С. Роман о художнике как «роман творения», генезис и поэтика: на материале литератур Западной Европы и США конца XVIII – XIX вв.: дис. д. ф. н. – Пермь, 2001.

<sup>40</sup> Скороспелова Е. Б. Русская проза XX века: от А. Белого («Петербург») до Б. Пастернака («Доктор Живаго»). – М., 2003.

<sup>41</sup> Сулова И. В. Типология «романа о романе» в русской и французской литературах 20-х годов XX века: дис. к. ф. н. – Пермь, 2006.

<sup>42</sup> Чавчанидзе Д. Л. Феномен искусства в немецкой романтической прозе: средневековая модель и ее разрушение. – М., 1997.; Чавчанидзе Д. Л. Романтический канон и его разрушение. // Языковая норма и эстетический канон. – М., 2006.

<sup>43</sup> Colonna V. L'autofiction (essai sur la fictionalisation de soi en littérature). – EHESS, 1989.

<sup>44</sup> Doubrovsky S. Autobiographiques: de Corneille à Sartre. Paris: PUF, 1988.

<sup>45</sup> Gasparini Ph., Est-il Je - Roman autobiographique et autofiction". – Seuil, 2004.

<sup>46</sup> Robin R. L'auto-théorisation d'un romancier : Serge Doubrovsky. Études françaises, vol. 33, n° 1, 1997, p. 45-59.

<sup>47</sup> M. le Roux. Narrating an unstable memory: a postmodern study of fictional pasts in the (auto/bio)graphic novel. Stellenbosch : Stellenbosch University. 2013.

<sup>48</sup> Viollet C., Jeannelle J.-L., Grell I. Genèse et autofiction. Louvain-la-Neuve: Academia-Bruylant, 2007.

<sup>49</sup> Gefen A. Le Genre des nomes: la biofiction dans la littérature française contemporaine. // Le roman français au tournant du XXI<sup>e</sup> siècle. Presses Sorbonne Nouvelle. 2004. P. 310.

в которой рассматривается явление биофикшн (франц. biofiction – биофиксион) и феномен «биографии без биографического» («une biographie sans le biographique»).

**Методы исследования:** сравнительно-исторический, сравнительно-сопоставительный.

**Научная новизна работы:**

1. В работе впервые проводится исследование *прозы о художнике* конца XX – начала XXI века, почти не рассматривавшейся в аспекте *романа о художнике*.
2. Выявляются особенности *прозы о художнике* конца XX – начала XXI века в аспекте литературной традиции (романтический, реалистический, модернистский типы *романа о художнике*).
3. Обосновывается концепция *неисторизма (внеисторизма)* и выявляются жанровые признаки *неисторического романа о художнике*.
4. Исследование показывает, что тенденция движения к форме «биографии без биографического»<sup>50</sup> и *внеисторизм* характерны для мировой литературы конца XX – начала XXI века. Для доказательства глобального эффекта этих тенденций в заключение привлекаются зарубежные романы, проводится анализ почти не исследованных в отечественном и зарубежном литературоведении романов «Маша Регина» В. Левенталя и «Портрет призрака» Г. Норминтона.

**Положения, выносимые на защиту:**

1. Традиции романтического, символистского, реалистического, модернистского романа о художнике трансформируются в прозе о художнике конца XX – начала XXI века в соответствии с постмодернистскими представлениями о мире и современными техниками письма.

---

<sup>50</sup> Gefen A. Le Genre des romans: la biofiction dans la littérature française contemporaine. // Le roman français au tournant du XXI<sup>e</sup> siècle. Presses Sorbonne Nouvelle. 2004.

2. «Преподаватель симметрии» А. Битова, «Маша Регина» В. Левенталья представляют собой биографические романы о художнике.

Трансформация в текстах биографического начала определяет специфику изображения героев – творческих личностей и особенности создаваемых этими героями произведений (романов, сценариев и т. д.), а также хронотоп и сюжетно-композиционное строение рассматриваемых текстов о художнике.

3. «Харбинские мотыльки» А. Иванова, «Возвращение в Панджруд» А. Волоса, «Мысленный волк» А. Варламова, «Лавр» Е. Водолазкина представляют собой “неисторические романы” о художнике. “Внеисторизм” как характерный признак анализируемых текстов определяет специфику изображения героев – творческих личностей, сквозь призму сознания которых изображаются исторические события, и особенности создаваемых этими героями произведений (картин, романов и т. д.), а также хронотоп и сюжетно-композиционное строение рассматриваемых текстов о художнике.

4. Движение к форме “биографии без биографического” и “внеисторизм” – явления, характерные для мирового литературного процесса в целом.

**Теоретическая значимость работы** заключается в том, что результаты проведенного исследования дают представление о модификациях *романа о художнике* в литературе конца XX – начала XXI века, а также о тенденциях современного литературного процесса, проявляющихся в анализируемой прозе о художнике.

**Практическая ценность исследования** состоит в возможности использования его положений и выводов в вузовской практике преподавания курсов по истории русской и зарубежной литературы конца XX – начала XXI века и сравнительного литературоведения.

#### **Структура работы:**

Данная работа состоит из Введения, двух глав, Заключения и Библиографии.

**Во Введении** обоснована актуальность темы, определены цель и задачи, представлена методология исследования, раскрыты научная новизна и значимость работы.

**Первая глава** носит историко-литературный характер и посвящена рассмотрению генезиса и эволюции *романа о художнике*.

На основе существующих исследований освещается становление и развитие жанра романа о художнике и его модификаций с самых истоков – *античных мистерий, мифов о сотворении мира, средневековых житий и автобиографий*, из которых роман о художнике выкристаллизовался как жанр.

Рассматриваются особенности доромантического (штауфенская классика<sup>51</sup>), романтического, реалистического, символистского и модернистского романа о художнике, его жанровая парадигма и модификации.

Подробное рассмотрение эволюции романа о художнике и его модификаций позволяет выявить особенности трансформации данного жанра в прозе о художнике конца XX – начала XXI века.

**Во второй главе** исследуется проза о художнике конца XX – начала XXI века.

В §2.1 анализируются биографические романы о художнике «Преподаватель симметрии» А. Битова, «Маша Регина» В. Левенталья, в которых ярко проявляется тенденция движения к *«биографии без биографического»*.

§2.2 посвящен рассмотрению *неисторической прозы о художнике*: «Харбинские мотыльки» А. Иванова, «Возвращение в Панджруд» А. Волоса, «Мысленный волк» А. Варламова, «Лавр» Е. Водолазкина.

В §2.3 ставится вопрос о глобальном характере тенденций, проявляющихся в прозе о художнике конца XX – начала XXI века, и делается вывод о том, что

---

<sup>51</sup> Произведения лучших куртуазных поэтов немецких земель, созданные в период правления Штауфенов. // Чавчанидзе Д. Л. Феномен искусства в немецкой романтической прозе: средневековая модель и ее разрушение. – М., 1997. С. 9.

*биофикши* и *внеисторизм* – явления, характерные для мирового литературного процесса конца XX – начала XXI века.

В **Заключении** подводятся итоги проведенного исследования и делаются выводы об особенностях и общих тенденциях, проявляющихся в прозе о художнике конца XX – начала XXI века.

### **Апробация работы:**

Основные положения диссертации нашли отражение в следующих **основных публикациях**:

1. Романы о художнике «Преподаватель симметрии» А. Битова и «Лавр» Е. Водолазкина как модификации романа творения // Материалы Международного молодежного научного форума «Ломоносов – 2014». – М., 2014.
2. Специфика изображения образа главного героя в романе Е. Водолазкина «Лавр» // Научные труды молодых ученых-филологов XIV. – М., 2015. С. 51 – 54.
3. Жанровое своеобразие романа Е. Водолазкина «Лавр» // Вестник Московского университета. Серия 9. Филология. – М., 2015. № 1. С. 177 –186.
4. От «малых историй» к метанарративам: романы о художнике «Преподаватель симметрии» А. Битова, «Лавр» Е. Водолазкина и «Маша Регина» В. Левенталя как модификации романа творения // Вестник Московского университета. Серия 9. Филология. – М., 2015. № 3. С. 266 – 279.
5. Жанровая специфика романа В. Левенталя «Маша Регина» // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Литературоведение. Журналистика. – М., 2015. № 1. С. 53 – 60.
6. Метароман А. Битова «Преподаватель симметрии»: от хаоса к метаповествованию // Вестник Российского университета дружбы

- народов. Серия: Литературоведение. Журналистика. – М., 2015. № 4. С. 84 – 92.
7. Неисторический роман XXI века // Stephanos [Электронный проект филологического факультета МГУ им. М. В. Ломоносова. Сетевое издание. Рецензируемый мультиязычный научный журнал]. – М., 2016. № 1 (15). С. 65 – 73.
  8. Времени нет. *Евгений Водолазкин* // Вопросы литературы. – М., 2016. № 2. С. 18 – 33.
  9. Рецензия на книгу Евгений Водолазкин. Дом и остров, или Инструмент языка. О людях и словах. М.: АСТ, 2015. 384 с. // Вопросы литературы. – М., 2016. № 4. С. 388 – 391.
  10. Победил ли мысленный волк? // Вопросы литературы. – М., 2016. № 5. С. 139 – 150.
  11. А. Варламов. Оглянувшись в будущее // Вопросы литературы. – М., 2016. № 5. С. 114 – 138.
  12. «Карта и территория» М. Уэльбека и «Портрет призрака» Г. Норминтона как романы о художнике // Материалы Международного молодежного научного форума «Ломоносов – 2016». – М., 2016.
  13. Трансформация Künstlerroman в прозе о художнике конца XX – начала XXI века. // Художественное осмысление действительности в зарубежной литературе. Вып. 6. – М., 2016. С. 181-188.
  14. Time does not exist. Evgeny Vodolazkin // Social Sciences. A Journal of the Russian Academy of Sciences. Т. 47, № 4. 2016. С. 39-48.

**и в следующих основных докладах на научных семинарах и конференциях:**

1. Романы о художнике «Преподаватель симметрии» А. Битова и «Лавр» Е. Водолазкина как модификации романа творения // XXI



- Международная молодежная научная конференция студентов, аспирантов и молодых ученых «Ломоносов». – М., 2014.
2. Специфика изображения образа главного героя в романе Е. Водолазкина «Лавр» // Всероссийская конференция молодых ученых-филологов «Филологическая наука в XXI веке. Взгляд молодых». – М., 2014.
  3. От «малых историй» к метанарративам: романы о художнике «Преподаватель симметрии» А. Битова, «Лавр» Е. Водолазкина и «Маша Регина» В. Левенталья как модификации романа творения // XXII Международная молодежная научная конференция студентов, аспирантов и молодых ученых «Ломоносов». – М., 2015.
  4. «Лавр» Е. Водолазкина как роман творения // IV Международная научная конференция ИМЛИ РАН «Мифологические образы в литературе и искусстве». – М., 2015.
  5. Современный литературный процесс: тенденции и перспективы развития. «Лавр» Е. Водолазкина как явление современной прозы // Международная конференция «Художественная словесность: теория, методология исследования, история». – М., 2015.
  6. Неисторическая проза как явление литературного процесса начала XXI века. «Лавр» Е. Водолазкина и «Мысленный волк» А. Варламова: от мысли к слову // IV Соколовские научные чтения МГУ им. Ломоносова. – М., 2015.
  7. «Мысленный волк» как роман о художнике. «Творческие лики» Серебряного века в неисторическом романе А. Варламова // Всероссийская конференция молодых ученых-филологов «Филологическая наука в XXI веке. Взгляд молодых». – М., 2015.
  8. Жанровая модификация «роман о художнике» (на материале современной русской и зарубежной прозы) // XII Поспеловские чтения. Литературоведческий тезаурус: обретения и потери. – М., 2015.

9. Герой-художник и роман о художнике в русской прозе начала XXI века // Международная научно-практическая конференция «XXI Шешуковские чтения. Современная русская литература – дискуссии, поиски, открытия». – М., 2016.
10. Герой-художник и роман о художнике в литературах Европы и США конца XX – начала XXI века // XIV Андреевские чтения. Литература XX – XXI: итоги и перспективы изучения. – М., 2016.
11. Образ XVIII века в романах и биографиях П. Акройда // X Международная научная конференция «XVIII век как зеркало других эпох». – М., 2016.
12. «Карта и территория» М. Уэльбека и «Портрет призрака» Г. Норминтона как романы о художнике // XXIII Международная молодежная научная конференция студентов, аспирантов и молодых ученых «Ломоносов». – М., 2016.
13. Автор и его территория на карте текста: к вопросу об автобиографичности постмодернистского романа // V Международная конференция аспирантов и молодых ученых ИМЛИ РАН «Автор – писатель – литератор в динамике художественного процесса». – М., 2016.

## **Глава I. Генезис, жанровая парадигма и жанровые модификации романа о художнике**

### **§1.1 Истоки и эволюция (романтический, реалистический, модернистский роман о художнике)**

*Роман о художнике* – одна из жанровых модификаций романа творения наряду с романом о романе и романом культуры<sup>52</sup>.

Термин *роман творения* введен в литературоведческий тезаурус Н. С. Бочкаревой. Истоки романа творения и его разновидности – романа о художнике Н. С. Бочкарева находит в античных мистериях, мифах о сотворении мира, в Библии.

«Будучи подобием Бога, человек осознает в себе и способности творца» [14; с. 59]. В своей работе исследовательница обращается к трактату «О божественном творчестве» Лактанция, в котором Бог предстает идеальным художником – скульптором, а человек – его творением, главным и любимым.

*Роман творения*, в основе которого лежит *мотив творения*, своими корнями восходит к мифу о сотворении мира, к мифу о Боге-творце и герое, творящем по его подобию. В качестве примеров в своей работе Н. С. Бочкарева приводит мифы о Пигмалионе и об Орфее, отмечая также наличие в них *мотива любви*, который, по замечанию исследовательницы, «станет *характерной*, но подчиненной и не абсолютно обязательной структурной составляющей романа творения» [14; с. 43].

Наряду с *мотивами любви и творения* Н. С. Бочкарева в предложенном ею новом типе романа выделяет *мотив оживления (наделения жизнью)* и *связанный с ним мотив «второго рождения» («второго будущего»)*.

---

<sup>52</sup> Бочкарева Н. С. Роман о художнике как «роман творения», генезис и поэтика: на материале литератур Западной Европы и США конца XVIII – XIX вв.: дис. д. ф. н. – Пермь, 2001. Далее ссылки на работу приводятся в самом тексте.

Последний исследовательница находит у Апулея в «Золотом осле», у М. Павича в романе «Пейзаж, нарисованный чаем». Мотив оживления также характерен для «Метаморфоз» Апулея и Овидия, для мифа о Прометее, вылепившем людей из глины и вдохнувшем в них жизнь, для мифа о Дедале, высекавшем из мрамора статуи, казавшиеся живыми.

Н. С. Бочкарева отмечает, что в античных произведениях и мифах в качестве творцов в основном выступают боги. Деяния же земных поэтов, художников рассматриваются «в одной плоскости с другими видами деятельности» [14; с. 44], к примеру, с ремеслом, в отличие от деяний богов, которые, кстати, также не являются творениями в том смысле, который вкладываем сейчас в них мы. Творения богов – не творения искусства, а метаморфозы – то есть физические превращения (не подражание жизни в искусстве, а сама жизнь – творение, не мимесис, а сама реальность).

«В античной эстетике художник – либо ремесленник, либо медиум, выражающий божественную волю. В любом случае акцент делается не на художнике. С этим связан характер античной поэтики и эстетики, а также категория «авторства», отраженная в античных биографиях поэтов» [14; с. 43]. Н. С. Бочкарева отмечает: «В библейских текстах акцентируется духовная сила творения: «... И Дух Божий носился над водою. И сказал Бог: да будет свет...» (Ветхий Завет. Бытие). «Вначале было слово...» (Новый Завет. Евангелие от Иоанна). Древний библейский мотив творения богом мира стал стержнем внерационального и, в частности, эстетического подхода к миру. Тертуллиан, отстаивая идею творения мира «из ничего», уподобляет процесс божественного творчества работе писателя. Раннехристианская космическая эстетика, по словам В. В. Бычкова, имела реальным прообразом творчество земного художника, не возведенного еще до уровня демиурга, но вызывавшего своими произведениями удивление и благоговение перед непостижимым актом творчества» [14; с. 44].

Таким образом, понадобилось время, чтобы «художник-творец «воссоединился» со своим творением и осознал себя творцом, понадобился длительный процесс развития художественной культуры, который связан с развитием национального самосознания европейских государств» [14; с. 44].

Н. С. Бочкарева подчеркивает, что «важнейшим этапом такого самосознания, с которым многие литературоведы и культурологи связывают начало личностного самосознания, является переход от средневековья к Возрождению» [14; с. 44]. В качестве примера текста, представляющего собой рефлексию ученого-богослова, Н. С. Бочкарева приводит «Исповедь моих бедствий» П. Абеляра. Саморефлексию поэта, музыканта исследовательница находит «уже в поздних немецких рыцарских романах и в «Новой жизни» Данте», а эволюцию «самосознания художника от ювелира к скульптору – в «Жизни Бенвенуто Челлини, написанной им самим» [14; с. 44-45].

«Исповедь» блаженного Августина Аврелия и «История моих бедствий» Пьера Абеляра «демонстрируют развитие и взаимодействие жанров исповеди и жития, их эволюцию к «духовной» автобиографии и роману, а также эволюцию героя от священника к ученому» [14; с. 61]. Именно в духовных жанрах – исповеди и житии, в основе которых «лежит путь души к Богу» [14; с. 61], а также в рыцарских романах и творчестве трубадуров обнаруживаются предпосылки возникновения романа творения и романа о художнике.

Романное содержание «Исповеди» блаженного Августина Аврелия и «Истории моих бедствий» Пьера Абеляра «отмечается исследователями, но нам важно увидеть в них процесс рождения основной разновидности *романа творения – романа о художнике – из автобиографии*» [14; с. 45].

В качестве прапроизведений о художнике исследовательница называет автобиографические «Новую жизнь» и «Жизнь Бенвенуто Челлини, написанную им самим» Данте Алигьери.

### §1.1.1 Роман о художнике в контексте романтизма

*Роман о художнике* как жанр сформировался на рубеже XVIII-XIX веков и получил наиболее широкое распространение в эпоху романтизма в Германии. Для определения типа романа, героем которого становится «человек творящий»<sup>53</sup>, в немецком литературоведении было введено понятие «*Künstlerroman*». Немецкая исследовательница З. Хаусдорфер отмечает: «немецкий романтизм как будто обрел свой собственный жанр».<sup>54</sup>

Исследованию немецкого романтизма в целом и *Künstlerroman* в частности посвящены работы таких зарубежных исследователей, как: Э. Блох<sup>55</sup>, Г. Маркузе<sup>56</sup>, З. Хаусдорфер<sup>57</sup>. И таких российских исследователей, как: Д. Л. Чавчанидзе<sup>58</sup>, К. Г. Ханмурзаев<sup>59</sup>, Н. С. Бочкарева<sup>60</sup>, А. Б. Ботникова<sup>61</sup>, А. В. Карельский<sup>62</sup>, а также коллективный сборник «*Эстетика немецких романтиков*»<sup>63</sup>.

Д. Л. Чавчанидзе подробно рассматривает генезис *романа о художнике* и опровергает общепринятое мнение исследователей о том, что *роман о художнике* – *Künstlerroman* – «коронный жанр романтизма» и приходит к выводу о том, что на самом деле *Künstlerroman* «является достижением Нового времени» [82; с. 25]. «Новое время с его тягой к неординарной личности создало роман о художнике», а «на романтическом этапе он был разработан во всей своей специфике» [81; с. 204].

<sup>53</sup> Чавчанидзе Д. Л. Феномен искусства в немецкой романтической прозе: средневековая модель и ее разрушение. Автореф. дис. д. ф. н. – М., 1995. С. 13. Далее ссылки на работу приводятся в самом тексте.

<sup>54</sup> Чавчанидзе Д. Л. Феномен искусства в немецкой романтической прозе: средневековая модель и ее разрушение. – М., 1997. С. 204. Далее ссылки на работу приводятся в самом тексте.

<sup>55</sup> Bloch E. Philosophische Ansicht des Künstlerromans // Bloch E. Literarische Aufsätze. Suhrkamp, F.a.M., 1965.

<sup>56</sup> Marcuse H. Der deutsche Künstlerroman / Herbert Marcuse // Marcuse H. Schriften: Bd. I: Der deutsche Künstlerroman. Frühe Aufsätze. – Frankfurt am Main : Suhrkamp, 1978.

<sup>57</sup> Hausdorfer S. Rebellion im Kunstschein: die Funktion des fiktiven Künstlers im Roman und Kunsttheorie der deutschen Romantik. Heidelberg, 1987.

<sup>58</sup> Чавчанидзе Д. Л. Феномен искусства в немецкой романтической прозе: средневековая модель и ее разрушение. – М., 1997; Чавчанидзе Д. Л. Романтический канон и его разрушение. // Языковая норма и эстетический канон. – М., 2006.

<sup>59</sup> Ханмурзаев К. Г. Немецкий романтический роман. Генезис. Поэтика. Эволюция жанра. – Махачкала, 1998.

<sup>60</sup> Бочкарева Н. С. Роман о художнике как «роман творения», генезис и поэтика: на материале литератур Западной Европы и США конца XVIII – XIX вв.: дис. д. ф. н. – Пермь, 2001.

<sup>61</sup> Ботникова А. Б. Немецкий романтизм: диалог художественных форм. – М., 2005.

<sup>62</sup> Карельский А. В. Драма немецкого романтизма. – М., 1992.

<sup>63</sup> Эстетика немецких романтиков. Сост. Михайлов А. В. – М., 1987.

Сопоставляя средневековые представления о сути творчества, о «человеке творящем» с романтическими, штауфенскую классику и куртуазную поэзию второй половины XIII века с произведениями йенских и гейдельбергских романтиков, Д. Л. Чавчанидзе находит много точек соприкосновения между средневековым и романтическим типами мышления.

Романтический феномен искусства сложился «во многом благодаря восприятию характерного для Средних веков представления о художественном творчестве как о со-творчестве со Всевышним» [82; с. 3]. Поэтическое искусство куртуазных поэтов «было сосредоточено на том, чтобы высвободить и привести в движение скрытую идеальную природу человека» [81; с. 9]. Д. Л. Чавчанидзе отмечает, что А. В. Шлегель, Ф. Шлегель, Л. Тик – романтики йенского периода, искавшие новые мировоззренческие ориентиры, изучали рукописи текстов штауфенской классики и куртуазной поэзии второй половины XIII века, улавливая «содержащийся в ее строфах взгляд на искусство» [82; с. 8]. Йенские романтики изучали и переводили также произведения Данте. Особое влияние на них, конечно, оказало мастерство «Божественной комедии», выросшее «на слиянии мироощущения религиозного и поэтического» [81; с. 52].

Йенскими романтиками был усвоен характерный для куртуазной поэзии (она «насквозь идеалистична... и предполагает резкий контраст с действительностью повседневной»<sup>64</sup>) и средневекового менталитета в целом *разлад с современностью*. Из него и оформилось во многом мистическое настроение романтиков: «пресыщенность однозначностью рационалистических суждений о мире обусловила поворот умов к иррациональному, от «правильного» к хаотическому, скрывающему в себе многомерность бытия» [81; с. 18]. Упорядочивание *хаотичного* мира искусством – словом, музыкой, живописью, индивидуальность и избранничество «человека творящего», отличие его от остальной массы, самоопределение и самопостижение в

---

<sup>64</sup> Чавчанидзе Д. Л. Феномен искусства в немецкой романтической прозе: средневековая модель и ее разрушение. Автореф. дис. д. ф. н. – М., 1995. С. 8 – 9.

творчестве, отрыв от временного и сближение с вечным, утверждение преходящего как вечного и, как следствие, двоемирие – все основные черты мировосприятия романтиков порождены именно *несоответствием* между тем, что есть, и тем, что может быть, которое было характерно уже для Средневековья.

Сравнивая две модели искусства – средневековую и романтическую, Д. Л. Чавчанидзе отмечает, что близость типов образного мышления в этих моделях отнюдь не сводима к *подражанию*, «когда новое сознательно стремится уподобиться старому в принципах или формах творчества» [81; с. 13-14]. Это, по выражению исследовательницы, «уподобление иного рода – в самом мировосприятии, определяющем характер художественного образа, проявление той закономерности в развитии художественной мысли, которую А. Н. Веселовский в свое время констатировал как существование устойчивых “пластических формул”, образно-сюжетных конструкций, повторяющихся на протяжении веков и приобретающих новое поэтическое освещение. <...> это формулы, “отвечающие на вековечные запросы мысли, не иссякающие в обороте человеческой истории”» [81; с. 14].

Говоря о сходстве средневекового и романтического мироощущений, Д. Л. Чавчанидзе, опираясь на идеи М. М. Бахтина, использует понятие “диалог”. Отношения между эпохами Средневековья и романтизма – это “диалог” двух культур, двух художественных систем, который «является в первую очередь результатом сходного видения мира у художников разных эпох» [82; с. 7]. «Самой показательной и убедительной частью “диалога”» [82; с. 4], по мнению исследовательницы, оказывается «переосмысление средневекового идейно-творческого инструментария, которое получило выражение в художественной практике романтизма» [82; с. 4]. Чувство единства времен романтики почерпнули в средневековой поэзии. Именно оно легло в основу их «раннеромантического оптимизма – отрыва от настоящего, временного, и сближения с вечным» [81; с. 21]. И именно поэтому средневековые тексты



часто вызывают у романтиков желание сделаться их *соавторами*. Поэтическая *рефлексия* в христианской Западной Европе «возникает в момент, когда назревает светское общественное сознание, когда среди культурных понятий начинает складываться понятие самоценности земной жизни» и отражается в творчестве средневерхнемецких авторов [81; с. 25]. Именно в их произведениях, как отмечает Д. Л. Чавчанидзе, возникает *рефлексия* об искусстве и творческом акте и «обозначается субъект творчества» – «в миннезанге <...> можно заметить особую фигуру автора» [81; с. 25].

Наряду с точками соприкосновения Д. Л. Чавчанидзе выделяет и существенные различия средневековой и романтической моделей искусства. Одно из основных различий касается понимания сущности «человека творящего». Средневековый мастер «был органически слит со всем жизненным укладом», осознавал себя как раба божьего, вассала, выполняющего с помощью Господа поручения своего господина [82; с. 25]. Творчество же считалось проявлением божественной воли, независимой от человека, и «было тем, что связывало его (мастера) с обществом, в котором он жил» [81; с. 212]. У романтиков, напротив, «человек творящий» “автономен”, независим от жизненного уклада, от бюргерских ценностей и вассала, абстрагируется от массового, от мира людей, что опять же является следствием *разлада с действительностью*.

Еще одно существенное отличие: если куртуазные поэты во многом *идеализировали* действительность, а различие между моментом и вечностью в Средние века «означало не столько временную протяженность, сколько насыщенность настоящего неумиряюще-значительным», то «в романтическом сознании, в отличие от средневекового, складывается твердое понятие об общемировой изменчивости» [82; с. 17].

Средневековое сознание идеализировало, обожествляло *действительность*, тогда как романтическое – идеализировало не изменчивую реальность, а *искусство*, с помощью которого романтики и пытались

«утвердить возможность существования факторов вечности, найти в изменчивости непреходящее» [82; с. 17]. Тем самым романтизм восстановил *вечность и вечные ценности*, существование которых было поставлено под вопрос рационалистическим XVIII веком, утверждавшим *конечность* всех явлений и *длительность времени*.

«Роман о художнике мог появиться лишь тогда, когда оказалось разорвано единство искусства и жизни, когда художник уже не мог находить удовлетворение в формах существования, принятых его окружением, и в нем начало пробуждаться особое самосознание»<sup>65</sup>.

Исследователи разделились во мнениях, какие романы считать первыми *романами о художнике*. Г. Гранцов считает первым его примером «Страдания молодого Вертера»<sup>66</sup>. П. И. Иванов ищет истоки *романа о художнике* у Гете в «Вертере»<sup>67</sup>. «Часто историю этого жанра начинают с романа Гейнзе “Ардингелло и блаженные острова”(1787)»<sup>68</sup> – приводит мнение исследователей Д. Л. Чавчанидзе, но соглашается с Г. Маркузе в том, что «подлинное содержание “романа о художнике” впервые представляет К. Ф. Мориц в “Антоне Рейзере” (1785)»<sup>69</sup>. Именно в этом романе «впервые появляется ситуация, которая становится <...> жанровым признаком: творчество <...> приносит герою внутреннюю свободу и определяет его судьбу»<sup>70</sup>. Анализируя «Тристана» Готфрида Страсбургского, Д. Л. Чавчанидзе делает вывод о том, что этот поэтический текст также можно считать первым (правда, не романным) примером *романа о художнике*, и появился он в куртуазной поэзии, «для которой в целом этот жанр не был и не мог быть характерен» [82; с. 25].

Убедительно доказывая, что *Künstlerroman* возник в Новое время, Д. Л. Чавчанидзе отмечает, что на романтическом этапе в *романе о художнике*

---

<sup>65</sup> Чавчанидзе Д. Л. Феномен искусства в немецкой романтической прозе: средневековая модель и её разрушение. – М., 1997. С. 204.

<sup>66</sup> Там же. С. 204.

<sup>67</sup> Там же. С. 204 - 205.

<sup>68</sup> Там же. С. 205.

<sup>69</sup> Там же. С. 205.

<sup>70</sup> Там же. С. 205.

появляется *новый конфликт*, которого не было в нем до последних десятилетий XVIII века, – «разрыв с миром, мотивированный исключительно внутренней сущностью героя» [82; с. 25]. Этот конфликт – порождение нового культурного сознания, основа которого – *индивидуализм*. Он нарастает от раннего романтизма к позднему: «романтик все отчетливее видит несовпадение одаренной личности с теми формами бытия, какие предлагает ей окружающая реальность», а само понятие «художник» «приобретает более широкий смысл, нередко становясь синонимом понятия “романтическая индивидуальность”, даже если герой вовсе не наделен каким-то определенным талантом» [81; с. 206].

Немаловажным отличием романтической модели от средневековой оказывается то, что уже в романтическую эпоху у романтиков зародился *иронический взгляд* на свое настроение и идеи, а художник сделался *объектом пародии*, что не было свойственно средневековому художественному мышлению, сохраняющему «мифотворческую убежденность в реальности составляемых им программ» [81; с. 252].

Все приведенные Д. Л. Чавчанидзе характеристики средневековой и романтической моделей искусства очень важны для понимания особенностей современного романа о художнике и литературного процесса в целом. Постмодернистское искусство, как и романтическое, – реакция на *хаотичность картины мира*. Разочарование, свойственное постмодернизму, во многом подобно разочарованию романтиков, порожденному крахом идей XVIII века – века разума. Поэтому одна из актуальнейших на сегодняшний день литературоведческих проблем – проблема соотношения *средневековых и постмодернистских приемов и техник*.

Таким образом, Д. Л. Чавчанидзе четко обрисован генезис, приведены причины возникновения *Künstlerroman*, а также прослеживается эволюция *романа о художнике*, имеющего истоки в Средневековье, сформировавшегося как жанр в Новое время и получившего дальнейшее развитие в романтизме.

Д. Л. Чавчанидзе и Н. С. Бочкарева сходятся во мнении о том, что роман о художнике имеет более глубокие истоки, чем романтическое искусство. Такого же мнения придерживается и Дж. Джобби, считая, что роман о художнике (*Künstlerroman*) возник как поджанр «романа воспитания» в XVIII веке в Германии<sup>71</sup>.

Н. С. Бочкарева отмечает, что национальная специфика немецкого романтического романа о художнике выражается в отражении сложности творческого мышления, в причуде фантазии, в стремлении освободиться от материального и отразить дух творчества, в образности мысли романтиков (мысль как чувственный образ).

«В эстетике романтизма образ художника и его творчества занимает центральное место» [81; с. 108]. Национальным героем произведений немецких романтиков становится музыкант. Произведения о музыкантах можно выделить в особую группу. Они написаны под влиянием развития немецкой классической музыки и представлений йенских романтиков о мироздании – *мир возник из звука, мир есть музыка*. Самые, пожалуй, известные произведения, в которых героем становится музыкант, – роман «Житейские воззрения кота Мурра», а также новеллы «Кавалер Глюк» и «Крейслериана» Э. Т. А. Гофмана.

Образ музыканта и роль музыки в произведениях немецких романтиков рассматриваются в диссертации А. В. Медведева<sup>72</sup>, работах Г. Менка<sup>73</sup>, Дж. Скулфилда<sup>74</sup>, Г. Ридела<sup>75</sup>, И. Миттенцвай<sup>76</sup>.

Синтез музыкального искусства с литературой, которым были увлечены романтики в первой половине XIX века, воплотился в идею *Gesamtkunstwerk* –

---

<sup>71</sup> If this novel originated as a 'subgenre' of the 'Bildungsroman' in eighteenth century Germany, it is also true that it spread in the rest of Europe - with obvious changes - during the nineteenth and the twentieth century. // *Giobby G. The limits, patterns and forms of the 'Künstlerroman': a representative comparative study*. Dis. of Ph. D. Scotland, University of Glasgow, 1989. P. 6.

<sup>72</sup> *Медведев А. В. Немецкий роман о музыканте 30-40-х годов XX века: вопросы внутрижанровой типологии.*: дис. к. ф. н. – Нижний Новгород. 2001.

<sup>73</sup> *Menck H. Der Musiker im Roman: ein Beitrag zur Geschichte der vorromantischen Erzählliteratur*. Heidelberg, 1931.

<sup>74</sup> *Schoolfield G. The figure of the musician in German literature*. Chapel Hill: the Univ. of North Carolina press., 1956.

<sup>75</sup> *Riedel H. Die Darstellung von Musik und Musikerlebnis in der erzählenden deutschen Dichtung*. Bonn; Bouvier, 1961.

<sup>76</sup> *Mittenzwei J. Das musikalische in der Literatur. Ein Überblick von Gottfried von Strassburg bis Brecht*. – Halle: Verlag Sprache und Literatur, 1962.

универсального произведения искусства, созданием которого были в дальнейшем увлечены Р. Вагнер и А. Скрябин. Исследованию Gesamtkunstwerk посвящены работы *Р. Вагнера*<sup>77</sup>, *К. Рихтера*<sup>78</sup>, *Д. Рицци*<sup>79</sup>, а также диссертация *О. Н. Ивановой*<sup>80</sup>.

В Англии истоки *романа о художнике* как разновидности *романа творения* Н. С. Бочкарева обнаруживает в готическом романе («Замок Отранто» Г. Уолпола, «Мельмот Скиталец» Ч. Р. Метьюрина). Именно из этой формы, по ее мнению, на рубеже XVIII – XIX вв. рождается *роман культуры*<sup>81</sup>. Исследовательница также отмечает влияние творчества Шекспира, просветительского и сентименталистского романов Г. Филдинга и Т. Стерна на становление *романа о художнике*.

В отличие от немецких романтиков, национальным героем произведений которых является музыкант, героем английского романа о художнике чаще становится ученый.

«Герой готического романа – не столько творец, сколько разрушитель. Английские романтики первыми обратили внимание на разрушительную сторону самого творения. И первым героем-творцом у них оказывается не художник, а ученый» [81; с. 162]. В качестве примера *романа об ученом* исследовательница приводит «Франкенштейна, или современного Прометея» М. Шелли.

Во французской литературе *роман о художнике* как разновидность *романа творения* рождается благодаря выходу писателей за рамки исторического романа.

Н. С. Бочкарева отмечает, что французские писатели часто прибегают к жанру философского диалога, а двойником героя-художника становится герой-

---

<sup>77</sup> Вагнер Р. Избранные работы. – М., 1978.

<sup>78</sup> Рихтер К. Вагнер и Скрябин два творца "Gesamtkunstwerk'a" своей эпохи. URL: <http://www.bestreferat.ru/referat-2350.html>

<sup>79</sup> Рицци, Д. Рихард Вагнер в русском символизме / Рицци Д. // Серебряный век в России. Избранные страницы / ред. В.В. Иванов. – М.: Радикс, 1993.

<sup>80</sup> Иванова О. Н. Gesamtkunstwerk: культурфилософские основания, их репрезентация в теоретическом и художественном наследии Р. Вагнера.: дис. к. к. н. – Кострома. 2007.

<sup>81</sup> См. об этом подробнее: Бочкарева Н. С. Роман о художнике как «роман творения», генезис и поэтика: на материале литератур Западной Европы и США конца XVIII – XIX вв.: дис. д. ф. н. – Пермь, 2001. С. 51 – 56.

философ. Во всех романах о художнике у французских писателей присутствует мотив любви, принимающий то трагический, то иронический характер и перерастающий в конфликт любви и искусства, характерный для французских романов творения периода романтизма.

«Используя излюбленные немецкими романтиками фантазии и размышления (от эмоциональных излияний до интеллектуальных суждений), французские писатели сближают роман и историю, факт и вымысел, творчество и мистификацию» [81; с. 202].

Исследованию романа о художнике и образа художника во французской литературе посвящены также работы таких исследователей, как: Г. Ридж<sup>82</sup>, М. Шредер<sup>83</sup>, П. Саломон<sup>84</sup>, пособие Н. С. Бочкаревой, И. В. Суловой<sup>85</sup>. Особый интерес представляет труд «Эстетика раннего французского романтизма»<sup>86</sup> и диссертация И. В. Суловой<sup>87</sup>.

В американской литературе роман о художнике появляется лишь во второй половине XIX века. Для понимания особенностей становления и развития романа о художнике в США интерес представляют следующие работы: М. Лонгри<sup>88</sup>, рассматривающий роман воспитания (*Bildungsroman*), из которого возник роман о художнике (*Künstlerroman*), И. Маими<sup>89</sup>, В. В. Брукс<sup>90</sup>, двухтомный труд «Писатели США о литературе»<sup>91</sup>, в котором дается широкая панорама развития литературной ситуации с XVII по XX век в США.

Н. С. Бочкарева отмечает, что особенность американской культуры XIX века, заключающаяся в отсутствии глубокой культурной традиции, остро ощущалась художниками-романтиками. В этом отношении культурное

<sup>82</sup> Ridge G.R. The Hero in French Romantic Literature. Univ. of Géorgie press., 1959.

<sup>83</sup> Shroder M. Icarus. The Image of the artist in French romanticism. Cambrige: Harvard univ.press., 1961.

<sup>84</sup> Salomon P. Le roman et la nouvelle romantique. P., 1970.

<sup>85</sup> Бочкарева Н. С., Сулова И. В. История французской литературы: роман о романе на рубеже XX – XXI веков. – Пермь, 2011.

<sup>86</sup> Эстетика раннего французского романтизма. – М., 1982.

<sup>87</sup> Сулова И. В. Типология «романа о романе» в русской и французской литературах 20-х годов XX века.: дис. к. ф. н. – Пермь, 2006.

<sup>88</sup> Longrie M. Greater loneliness: the American bildungsroman. Dis of Ph.D. University of Wisconsin-Madison. 1993.

<sup>89</sup> Maini I. Growing Up Ethnic: the *Bildungsroman* in Contemporary Ethnic American Literature. Dis of Ph.D. New York University. 1998.

<sup>90</sup> Брукс В. В. Писатель и американская жизнь. – М., 1967.

<sup>91</sup> Писатели США о литературе. В 2 т. – М., 1982.

развитие США того периода несопоставимо ни с европейским средневековьем, ни с эпохой Возрождения. Поэтому, по выражению исследовательницы, происходит «экспатриация американских художников в Европу (в частности, в Италию)» [14; с. 205].

«Творчество американских художников-эмигрантов осмысливается здесь через призму европейской культуры, столкновение Старого и Нового света, отношение разных видов искусства, мифа и культуры, художественного творчества и творческого восприятия» [14; с. 340]. Н. С. Бочкарева отмечает обращение американских писателей к скульптуре, к античным образцам и использование их ими в своем творчестве как культурологической призмы.

Исследовательница анализирует такие американские произведения XIX века, как «Мраморный фавн» Н. Г. Готорна (*роман культуры, роман о художнике*), «Родерик Хадсон» (*роман о художнике*) и «Трагическая муза» (*роман об актрисе*) Г. Джеймса.

Н. С. Бочкарева считает, что в русской классической литературе XIX века роман о художнике отсутствует [14; с. 6]. Это мнение опровергают исследования Д. М. Сегала<sup>92</sup> и О. В. Дефье<sup>93</sup>.

Истоки *романа о художнике* Д. М. Сегал находит в русской литературе XIX века: у А. Пушкина, М. Лермонтова, Н. Гоголя, Ф. Достоевского, в прозе В. Розанова.

О. В. Дефье отмечает, что тема художника и художественного творчества получает широкое распространение в России уже в XVII веке с расцветом искусства барокко. В XVIII веке в петровскую эпоху барочный тип писателя сменяется писателем-служащим, творящим по заказу, и тема художника отходит на периферию.

В XIX веке русская проза о художнике широко представлена такими произведениями, как «Русские ночи» Вл. Одоевского, «Живописец» Н.

---

<sup>92</sup> Сегал Д. М. Литература как охранная грамота. – М., 2006.

<sup>93</sup> Дефье О. В. Концепция художника в русской прозе первой трети XX века: типология, традиции, способы образного воплощения: дис. д. ф. н. – М., 1999. Далее ссылки на работу приводятся в самом тексте.

Полевого, «Фрегат «Надежда» А. Бестужева-Марлинского, «Художник» А. Тимофеева, «Египетские ночи» А. Пушкина, «Невский проспект» и «Портрет» Н. Гоголя, «Песнь торжествующей любви» И. Тургенева, «Крейцера соната» Л. Толстого, «Художники» Вс. Гаршина, «Обрыв» Н. Гончарова, «Дом с мезонином» А. Чехова и другими.

Образ художника в произведениях первой половины XIX века приобретает романтический ореол, а главным конфликтом становится конфликт героя с реальностью. «Для прозы первой половины XIX века художник-персонаж был наиболее удобной и потому весьма распространенной формой выражения господствующих в литературе романтических противоречий», «ярко выражал общий комплекс романтических несоответствий человека и мира» [29; с. 37].

Яркими примерами романтических произведений о художниках явились «Египетские ночи» А. Пушкина, «Портрет» Н. Гоголя, «Художник» А. Тимофеева, «Дмитрий Калинин» В. Белинского, «Именины» Н. Павлова, «Кактус» А. Фета, «Певцы» и «Песнь торжествующей любви» И. Тургенева, «Русские ночи» Вл. Одоевского и «Живописец» Н. Полевого.

Художники-персонажи в творчестве романтиков «были устремлены к высотам человеческого духа и «отчуждались» от «презренной» действительности» [29; с. 38]. «Вечное и временное, высокое и низменное, истинное и мнимое – вот наиболее типичные проблемы, которые решала проза о художнике первой половины XIX века» [29; с. 38].

О. В. Дефье отмечает, что хотя в романтической прозе романтический конфликт «получает более конкретное, социальное и бытовое выражение», все равно «положительно осмысленного обратного возвращения к реальности в произведениях этого периода не существовало» [29; с. 38].

На богатейший в эстетическом и художественном отношениях пласт романтической прозы о художнике будут опираться в XX веке писатели-модернисты.



Изображение художника первой трети XIX века предварялось, как замечает О. В. Дефье, тщательным теоретическим исследованием. С сороковых годов проблема изображения художника отходит на второй, более частный план по сравнению с темой искусства в целом.

Со второй половины XIX века образ художника наполняется реалистическим, конкретно-историческим содержанием, а конфликт трансформируется в конфликт героя, борющегося с теми, кто эту реальность отвергает.

### **1.1.2 Реалистический роман о художнике**

Реалистический роман о художнике во многом полемичен с характером и отношением к личности художника у писателей-романтиков. «Если романтики выражали внутренний мир художника как одинокой, исключительной личности, то писатели середины XIX в. изображают быт и нравы обитателей богемы», – отмечает Н. С. Бочкарева, характеризуя европейский реалистический роман о художнике [14; с. 279].

Основной конфликт в европейском реалистическом романе о художнике – конфликт героя с обществом и с самим собой – конфликт «между искусством художника и любовью человека ("Творчество" Э.Золя и "Свет погас" Р.Киплинга)» [14; с. 342]. «Главным героем оказывается чаще всего живописец, что соответствует главному принципу реалистического искусства – отражению жизни в формах самой жизни. Но рядом с героем-художником всегда оказывается писатель (или журналист), осмысляющий его творчество и обозначающий его место в хронотопе культуры. На первый план может выйти и актриса ("Фостен" Э.Гонкура, "Трагическая муза" Г.Джеймса, "Трильби" Дж. Доморье)» [14; с. 342].

«Неведомый шедевр» О. Бальзака (1832) и «Мадонна будущего» Г. Джеймса (1873) – яркие примеры реалистических новелл о художнике во французской и американской литературах.

Расцвет реалистического романа о художнике в русской литературе приходится на вторую половину XIX века. «Проза второй половины XIX века возвращает художников с небес на грешную землю и наполняет их характеры конкретно-историческим общественным содержанием», – отмечает О. В. Дефье. В этой прозе «уже нет категорического отчуждения от реальности» [29; с. 38]. «Герои-художники оказываются вовлеченными в общественные и социальные связи, их творческая позиция становится все более зависимой от конкретной социально-гуманистической проблематики» [29; с. 38].

Появляется новый конфликт, во многом спровоцированный позитивизмом, – конфликт между «чистым» и «общественно полезным» искусством. Если в романтическом романе о художнике конфликт – конфликт художника с реальностью, то в реалистическом – художника и тех, кто реальность отвергает.

Реалистическая проза о художнике представлена такими произведениями, как «Обрыв» Н. Гончарова (1869), «Художники» Вс. Гаршина (1879), «Песнь торжествующей любви» И. Тургенева (1881), «Кактус» А. Фета (1881), «Дом с мезонином» А. Чехова (1896).

### **1.1.3 Модернистский роман о художнике**

На рубеже XIX – XX веков, ознаменованном кризисными тенденциями, тема художника получает новое освещение. В русской литературе особое значение имеет «Чайка» А. Чехова, отразившая кризис искусства рубежа веков. Интерес к личности художника и теме искусства только растет. В начале XX века во многом под влиянием психоанализа З. Фрейда формируется модернистский *роман о художнике*, в котором «воссоздается психологический процесс интроспекции»<sup>94</sup>.

По мнению О. В. Дефье, причиной расцвета в русской литературе романа о художнике становится непосредственное приобщение литературы в целом и

---

<sup>94</sup> Бочкарева Н. С. Парадокс художника в романе Чака Паланика «Дневник». // Вестник Пермского университета. Вып. 4(10). 2010. С. 202.

прозы о художнике в частности к практическому житнетворчеству, особенно в первой четверти XX века.

Одним из крупнейших течений в модернизме является символизм.

### **Символистский роман о художнике**

Символизм – явление, выражающее «миропонимание целой переходной эпохи в культуре»<sup>95</sup> и охватывающее 1870-1920-е годы.

«Это миропонимание возникло из трагического чувствования несоответствия между картиной бытия, данной в поствозрожденческом рационализме, а также позитивизме XIX века, и брожением культуры «на глубине». Интуитивно ощущая несовпадение между знаком и символом (феноменом и ноуменом), символисты надеялись на преодоление различаемого ими глубочайшего кризиса нововременных ценностей за счет радикального обновления идеализма» [76; с. 432].

«Конфликт между религиозным и нерелигиозным, «монологическим» и «немонологическим» («диалогическим», «полифоническим», по М. Бахтину) мышлением» – по меткому наблюдению В. М. Толмачева, не был нов. Этот конфликт уже был характерен для раннего немецкого романтизма, а «концу XIX столетия достиг предельной остроты» [76; с. 433]. Так «символизм сделал романтизм неоромантизмом, событием уже XX века», «слишком многое в символизме было предугадано еще во времена немецкого романтизма» [76; с. 434 – 435]. В этой связи В. М. Толмачев отмечает значение высказываний Фр. Шлегеля о языке и форме романа о художнике «Годы странствий Вильгельма Мейстера» Гете.

Наряду с преемственностью исследователь отмечает также и отличия романтического и символистского типа мышления. Их различие – в отношении к сути природы. Ранний романтизм опирается на натурфилософию, поздний нацелен «против «естества», против *natura naturans*», символизм же

---

<sup>95</sup> Толмачев В. М. Утраченная и обреченная реальность. // Три символистских романа. – М., 1995. С. 432. Далее ссылки на работу приводятся в самом тексте.

«предпочитает «сотворенную природу» (*natura naturata*), в «зеркало» которой, созданное согласно воле художника, должно смотреться бытие, тронутое «грехом несовершенства» [76; с. 435]. Символисты воспринимают Христа как художника («*De Profundis*» О. Уайльда) и выявляют в христианстве матрицы личного творческого мифа» [76; с. 436].

«Отказ романтика от посредничества «храма природы» в познании Абсолюта следует считать романтической Реформацией. Символистский художник знает лишь одну природу – природу творчества, Алтарем которого становится обращенное на себя творческое сознание» и выявляют «в христианстве матрицы личного творческого мифа» [76; с. 435 - 436].

Через символы символисты воплощают в своих произведениях идею единства мира. В творчестве разных писателей символизм проявляется по-разному.

В русской литературе особо выделяется роман Д. Мережковского «Воскресшие боги» (1899 – 1900) как яркий пример символистского романа.

Н. Бердяев назвал этот роман «символическим», В. Ходасевич «романом-притчей», В. Рудич «основоположником философского романа», В. Агеносов «философским», З. Минц «неомифологическим текстом», «романов символизированных идей», «романом мысли», Н. Барковская «параболой», «предсимволистским романом-притчей». О. В. Дефье называет его «историко-символическим романом переходного типа», произведением «с явной нацеленностью на образование новой жанровой структуры, главным признаком которой является символизация культурно-исторических смыслов и идей», «неготовым» жанром, «оркестровкой будущего символистского романа о судьбе художника».<sup>96</sup> Исследователь замечает, что творчество Д. Мережковского в целом и романа «Воскресшие боги» в частности окажет большое влияние на «Мастера и Маргариту» М. Булгакова и «Пирамиду» Л. Леонова.

---

<sup>96</sup> Дефье О. В. Концепция художника в русской прозе первой трети XX века: типология, традиции, способы образного воплощения: дис. д. ф. н. – М., 1999. С. 136, 216

В мировой литературе особо выделяются три символистских романа: «Наоборот» Ж. – К. Гюисманса, «Записки Мальте Лауридса Бригге» Райнера Марии Рильке и «Портрет художника в юности» Д. Джойса<sup>97</sup>.

После Д. Джойса традиция символистского романа была продолжена такими произведениями, как «Волшебная гора» Т. Манна, «Шум и ярость» У. Фолкнера, «Игра в бисер» Г. Гессе, «Смерть Вергилия» (1945) Г. Броха, романами А. Деблина «Гамлет, или Долгая ночь подходит к концу» (1956) и «Доктор Живаго» (1957) Б. Пастернака.

Д. М. Сегал подробно анализирует такие **произведения о художнике первой и второй половины XX века**, как «Египетская марка» О. Мандельштама, «Труды и дни Свистонова» К. Вагинова, «Форель разбивает лед» М. Кузмина, «Мастер и Маргарита» М. Булгакова, «Дар» В. Набокова, «Доктор Живаго» Б. Пастернака, «Поэма без героя» А. Ахматовой, английский роман В. Набокова «Pale fire» и «Пушкинский дом» А. Битова.

Исследователь выделяет следующие важные особенности анализируемых им произведений XX века:

- *отсутствие полного, «реалистического» моделирования революционной и послереволюционной действительности, несмотря на наличие в текстах системы реалистических мотивировок (сюжетных, психологических и т. д.);*
- *фокусировка внимания на литературе как тексте, деятельности, личной профессии;*
- *затрагивание проблем цензуры, свободы слова;*
- *наличие ценностного отношения к литературной действительности;*
- *эффект «зеркал», благодаря которому определенные фрагменты произведений становятся «настоящей», «подлинной» действительностью, созидающейся в тексте и противостоящей прежней гибельной действительности;*
- *связь авторского «я» с подлинной действительностью;*

---

<sup>97</sup> Толмачев В. М. Утраченная и обреченная реальность. // Три символистских романа. – М., 1995.

*- воспроизведение внутри текста всей ситуации первичного моделирования текстом действительности и текстом – кого-то, кто связан с ним; моделирование самого этого моделирования.*

В пласт постсимволической **прозы о художнике 1920-х годов** вошли такие произведения, как рассказы и автобиографическая трилогия М. Горького (1913-1923), романы «Кюхля» (1925), «Клуб убийц букв» (1926) С. Кржижановского, «Роман без вранья» (1926) А. Мариенгофа, «Современники» (1926) О. Форш, «Козлиная песнь» (1927) К. Вагинова, «Боковая ветка» (1927 – 1928) С. Кржижановского, «Братья» (1928) К. Федина, «Гравюра на дереве» (1928) Б. Лавренева, «Смерть Вазир-Мухтара» (1929) Ю. Тынянова, «Журавлиная родина» (1929) М. Пришвина.

О. В. Дефье выделяет типологические признаки, характеризующие прозу о художнике 20-х годов XX века. Особенно важны среди них следующие:

*- усиление биографического и автобиографического начал, активизация историко-биографических / автобиографических жанров;*

*- динамизация прозы, уменьшение описательности, введения публицистического и драматургического начал, увеличение количества монологов/диалогов;*

*- субъективно-личностный тип повествования;*

*- преобладание выражения над изображением (актуализация творческой позиции);*

*- обращение к опыту предшествующих культурно-исторических эпох;*

*- тенденция к «малословию» - концентрации и сжатию мыслей;*

*- идеологизация, подчинение авторской установке;*

*- наличие «внутреннего» текста.*

Исследователь выделяет типологические признаки, характеризующие образ художника, изображаемого в автобиографической трилогии: «Детство», «В людях», «Мои университеты» М. Горького, повести «Журавлиная родина» М. Пришвина, символистском романе Д. Мережковского «Воскресшие боги».

В прозе о художнике 1930-х годов выделяются такие известные произведения, как «Мастерство» (1930) П. Слетова, «Сумасшедший корабль» (1930) О. Форш, «Охранная грамота» (1929 – 1931) Б. Пастернака, «Державин» (1931) В. Ходасевича, «Художник неизвестен» (1931) В. Каверина, «Пушкин» (1936) Ю. Тынянова, «13-повесть о Лермонтове» (1932) Н. Павленко, «Жизнь Тургенева» (1932) Б. Зайцева, «Жизнь господина де Мольера» (1933) М. Булгакова, «Сумасшедший корабль» (1930), «Гоголь уходит в ночь» (1934) С. Сергеева-Ценского.

Рассматриваемая проза о художнике систематизируется О. В. Дефье по жанровому признаку:

- *историческая биография* («Кюхля», «Смерть Вазир-Мухтара», «Пушкин» Ю. Тынянова; «13-ая повесть о Лермонтове» П. Павленко; «Радищев» О. Форш, «Повесть о братьях Тургеневых» А. Виноградова; «Державин» В. Ходасевича; «Жизнь Тургенева» Б. Зайцева; «Мишель Лермонтов», «Гоголь уходит в ночь» С. Сергеева-Ценского; «Маршрут в бессмертие» Б. Эйхенбаума);

- *автобиография* («Котик Летаев» и «Крещеный китаец» А. Белого; автобиографическая трилогия М. Горького; «Кашеева цепь» М. Пришвина; «Автобиографическая повесть» А. Грина; «Жизнь Арсеньева» И. Бунина и другие);

В этих биографических произведениях, как отмечает О. В. Дефье, тема художника и искусства заявлена, но основной не является. «В этих произведениях возникает образ будущего, еще «неготового» художника» [26; с. 20].

- *эссеистический жанр* («Крещеный китаец» А. Белого, «Охранная грамота» Б. Пастернака; «Zoo» и «Сентиментальное путешествие» В. Шкловского; «Египетская марка» О. Мандельштама; «Великолепный очевидец» В. Шершеневича; «Журавлиная родина» М. Пришвина; «Беседы о ремесле» М. Горького);

- публицистические книги о творчестве («Ни дня без строчки» Ю. Олеси; «Горький среди нас» К. Федина; «Золотая роза» К. Паустовского);

- произведения, всецело обращенные к проблемам искусства и художника («Братья» К. Федина; «Вор» Л. Леонова; «Поэт» И. Катаева; «Гравюра на дереве» Б. Лавренева; «Мастерство» П. Слетова; «Скандалист или вечера на Васильевском острове» и «Художник неизвестен» В. Каверина; «Сумасшедший корабль» О. Форш; «Козлиная песнь» и «Труды и дни Свистонова» К. Вагинова; «Боковая ветка», «Клуб убийц букв», «Разговор двух разговоров», «Книжная закладка», «Чужая тема» С. Кржижановского).

Последняя группа произведений характеризуется следующими чертами:

- сосредоточенность на творческой проблематике;
- насыщенность творческой рефлексией;
- уменьшение дистанции между изображаемым и действительным;
- усиление драматургического начала;
- диалогизация повествовательной структуры;
- поляризация мнений;
- оппозиционность группировки образов-персонажей.

Все произведения являются результатом авторской рефлексии, направленной на осмысление своей творческой деятельности в условиях радикально меняющегося мира.

Исследователем отмечается наличие художников-персонажей, которые могут выступать как формирующимися, так и сложившимися творцами искусства. В зависимости от авторского замысла центром изображения могут быть:

- один художник-персонаж, если речь идет о конкретном характере, присущей ему духовно-психологической организации, системе взглядов и формах их эстетического выражения. Иными словами, когда в объективе повествования находится индивидуальная творческая судьба какого-либо художника или шире – деятеля культуры с преимущественным изображением



его творческих и эстетических воззрений, взаимоотношений с миром, выраженных как в жизнедеятельности, так и в искусстве;

- два художника-персонажа, представляющие разные художественно-творческие позиции и судьбы с обязательным, чаще всего подчеркнуто пафосным предпочтением чьей-либо системы взглядов;

- группа художников-персонажей, выражающих множественность различных творческих и эстетических позиций, функция которых двойка. Она заключается в представлении как индивидуальных художественно-творческих позиций, обусловленных какими-либо социокультурными обстоятельствами или личными предпочтениями, так и обобщенной суммарной характеристики художественно-творческих исканий какой-либо группы художников или целой культурно-исторической эпохи. В этом случае, основное внимание уделяется изображению времени, облик которого складывается из отношений художников-современников к идейным и духовно-творческим исканиям эпохи, друг к другу и искусству.

Изображение персонажей чаще всего осуществляется в двух ракурсах:

- первый представляет данную в развитии и завершённую судьбу художника, в которую включен весь комплекс как внутриличностных, так и «внешних» противоречий героя с миром. Они могут либо преодолеваются, либо приобретать трагически непримиримый характер. Способ их изображения может быть или объективированным и нейтральным, или заданным авторской идеей и тенденциозным. Но и в том и в другом случае судьбы героев-художников и их творчество являются образным поиском ответов или самими ответами на вопросы современных авторов проблем творческого мироотношения, искусства и культуры. Изображаемая судьба художника, как правило, является предуказанием художественному сознанию и искусству, делающим свой выбор;

- второй ракурс изображения характера исследует конкретную ситуацию выбора или самоопределения в жизни и в искусстве, и поэтому в центре

повествования оказывается не вся жизнь, а этапный, чаще всего наиболее драматический период в жизни героя-художника. В этом случае, на ситуацию, в которой оказался герой-художник, он, как правило, реагирует двумя способами: «притяжением» к жизни или «отчуждением» от нее» [29; с. 23-25].

Важными признаками прозы о художнике, по наблюдению О. В. Дефье, являются ее конфликтность, ориентация на дискуссию и наличие в ней полемического и драматического начал.

О. В. Дефье выделяется *типология характеров художников*: «от объективированного героя носителя индивидуального творческого мироотношения – «до героя-идеи» и «героя-символа».<sup>98</sup> Главные герои-художники типологически определяются как «герой-идея» и «герой-символ». При этом О. В. Дефье замечает: «При раскрытии основ творческого мироотношения героев содержание обоих понятий существенной разницы не имеет. В обоих случаях характер художника-персонажа является концентрированным художественным выражением какой-либо системы творческих (прежде всего этических и эстетических) воззрений, аргументируемых автором на протяжении всего повествования» [29; с. 26]. Различие между этими определениями заключается в форме и степени художественной и эстетической освоенности этой системы воззрений. «Герой-идея», по мнению исследователя, – стадия подготовки к «герою-символу», «когда первый уже содержит в своей структуре элементы для символизации и тенденцию к ней, но во второй эстетически еще не «вырос» [29; с. 27]. О. В. Дефье пишет: «Герой-символ» выражает универсальную истину. «Герой-идея» претендует на ее выражение» [29; с. 27]. В качестве примера «героя-символа» исследователь называет Леонардо да Винчи («Воскресшие боги» Д. Мережковского). А примерами «героев-идей» становятся скрипичный мастер Луиджи («Мастерство» П. Слетова), Никита Карев («Братья» К. Федина), Игорь

---

<sup>98</sup> Дефье О. В. Концепция художника в русской прозе первой трети XX века: типология, традиции, способы образного воплощения: дис. д. ф. н. – М., 1999. С. 9 Далее ссылки на работу приводятся в самом тексте.

Кудрин («Гравюра на дереве» Б. Лавренева), художник-повествователь («Журавлиная родина» М. Пришвина).

О. В. Дефье выделяет основные функции героя-художника:

- автор-повествователь, ведущий повествование герой-творец;
- герой-художник, рассредоточивающийся в символическом читателе.

Диалогизация в прозе о художнике претворяется в такие сюжетные схемы:

- «автор – герой-художник» (единомышленники/оппоненты);
- «художник – читатель»;
- «художник – муза»;
- «художник-учитель – ученик»;
- «художник-созерцатель – художник-практик»;
- «персонаж-художник – персонаж-оппонент».

Еще одним важным типологическим признаком романов о художнике, по наблюдению исследователя, является включение в их структуру других произведений: стихов, картин, романов, рукописей, дневников и т. д. Это создает технический эффект, который французы называют *«mise en abyme»* («принцип матрешки»). В качестве примера О. В. Дефье приводит «тексты-матрешки» (определение С. Давыдова). В них «внешний» авторский текст – внешняя кукла, а «внутренний» текст самого героя, входящий в авторский текст, – внутренняя кукла. «Внешний» и «внутренний» тексты не обособляются друг от друга. Функция включения этих дополнительных «текстов-вставок» в повествовательную ткань произведения заключается в сведениях культурного прошлого и современности воедино. «Ретроспектива – современность – перспектива» – такая схема является, по мнению исследователя, характерным признаком произведений о художнике [29; с. 30].

В прозе о художнике 1920-1930-х годов выделяется целый пласт метапрозы, «объединивший литературу метрополии и диаспоры, реализма, модернизма и авангарда»<sup>99</sup>, – метапроза Е. Замятина, М. Осоргина, Н.

---

<sup>99</sup> Хатямова М. А. Формы литературной саморефлексии в русской прозе первой трети XX века. – дис. д. ф. н. – Томск. 2008. С. 16. Далее ссылки на работу приводятся в самом тексте.

Берберовой. Для метапрозы, как отмечает М. А. Хатямова, характерна определенная разновидность рефлексии. Этой «наиболее репрезентативной формой саморефлексии» становится метатекст [80; с. 21]. М. А. Хатямова подробно исследует структуру «текста о тексте» как вида литературной саморефлексии в прозе Е. Замятина, М. Осоргина, Н. Берберовой.

«Метапроза Е. И. Замятина, М. А. Осоргина и Н. Н. Берберовой <...> открывает неповторимо-индивидуальные варианты саморефлексии русской литературы первой трети XX века» [80; с. 16-17]. Так, помимо метатекста, М. А. Хатямова выделяет еще такой тип рефлексии, как риторическая рефлексия (Вяч. Иванов, А. Белый, О. Мандельштам, В. Ходасевич и др.), а также «литературность (литературоцентричность) как способ саморефлексии прозы» [80; с. 21]. Под «литературностью» понимается «сверхлитературность», «избыточная» литературность не только текста (метатекст как «текст о тексте» и различные виды интертекста – цитаты, аллюзии, реминисценции и проч.), но и возникающей за ним художественной реальности» [80; с. 15].

Появление в русской литературе именно в XX веке большого количества метапрозы и романов о художнике Е. Б. Скороспелова связывает «с рождением «неклассической» прозы, с эпохой «художественной революции», которую можно считать сопоставимой с открытиями в науке, психологии, философии XX века: с теориями А. Эйнштейна, А. Бергсона, З. Фрейда, К. Г. Юнга, с русской философией начала века»<sup>100</sup>.

Причины масштабного обращения писателей к жанру *романа о художнике* и появления столь обширного пласта произведений, героем которых становится именно художник, заключаются «в стремлении писателя увидеть свою личность в зеркале искусства»<sup>101</sup>.

«В классической литературе отсутствовали интенции на собственно рефлексивные формы самоанализа»<sup>102</sup>. Поэтому именно «неклассическая

---

<sup>100</sup> Скороспелова Е. Б. Русская проза XX века: от А. Белого («Петербург») до Б. Пастернака («Доктор Живаго»). – М., 2003, С. 173.

<sup>101</sup> Там же. С. 173.

<sup>102</sup> Там же. С. 173.

проза» вносит в литературу двойственность, зеркальность, превращая ее в металитературу, а роман – в метароман.

Исследовательница выявляет еще одну причину появления произведений о художнике: «В постреволюционной России появились и дополнительные мотивы возникновения прозы о художнике. Атака государства на творческую свободу повлекла за собой стремление утвердить ее неотчуждаемость. В этих условиях «замыкание» литературы на самой себе стало прямым условием ее выживания, одним из средств защиты литературно-эстетических ценностей от вмешательства извне, «охранной грамотой» искусства. Таким образом, появление фигуры художника как центра романной структуры не только было связано со стремлением решить внутриэстетические проблемы, но оказалось также формой защиты личности в эпоху «восстания масс»<sup>103</sup>.

Е. Б. Скорospelова отмечает, что «к прозе о художнике примыкает автобиографическая проза», включающая «разные в жанровом отношении произведения о становлении творческой личности, которые близки к «роману воспитания»<sup>104</sup>. В основном, это писательские автобиографии, «начатые еще до революции и завершенные уже после Октября»<sup>105</sup>.

В качестве примеров исследовательница приводит «Историю моего современника» В. Короленко, автобиографическую трилогию: «Детство», «В людях», «Мои университеты» М. Горького. Как отмечает Е. Б. Скорospelова, среди автобиографических произведений наибольший интерес представляют те из них, которые близки «неклассической прозе» и воссоздают, по выражению исследовательницы, «*универсум субъективного сознания*»<sup>106</sup>.

«В ряде вершинных явлений русской прозы XX века, вышедших как в России, так и в зарубежье, обращение к истории собственной жизни становится структурной основой повествования, воссоздающего Универсум национального и личного бытия, в котором сосуществуют разные временные потоки, а

---

<sup>103</sup> Там же. С. 173.

<sup>104</sup> Там же. С. 185.

<sup>105</sup> Там же. С. 185.

<sup>106</sup> Там же. С. 185.

конкретное и сиюминутное превращается в сакральное и вневременное»<sup>107</sup>. В качестве примеров таких автобиографий Е. Б. Скороспелова приводит «Кашееву цепь» М. Пришвина, «Жизнь Арсеньева» И. Бунина, «Лето Господне» И. Шмелева, автобиографическую трилогию Б. Зайцева.

## §1.2 Жанровая парадигма романа о художнике

Роман о художнике рассматривается исследователями и как одна из разновидностей романа творения, и как самостоятельное жанровое образование.

В романе творения «художник-творец пытается заменить Бога-творца» [14; с. 45]. В качестве примера романа, в котором происходит такая замена, Н. С. Бочкарева приводит «Пейзаж, нарисованный чаем» М. Павича, в котором на протяжении шести дней, соответствующих шести главам, творит Бог, а на седьмой день – человек. «Эта «бесплодная, но достойная» попытка обмануть смерть, которая и называется творчеством, по мнению М. Павича, доступна не только писателю, но и читателю» [14; с. 45].

«Осознавая собственную индивидуальность, человек как творение Бога, подобное самому творцу, хочет сравняться с ним в своих творениях. Эта индивидуальная цель героя-художника создает его индивидуальную ситуацию в «божьем мире» и обуславливает основную коллизию романа творения» [14; с. 45]. Основу этой коллизии, по мнению исследовательницы, составляет «онтологический конфликт между жизнью (творением Бога) и искусством (творением Человека)» [14; с. 45]. Противоречие, отражающееся «во внутреннем конфликте человека и художника и во внешнем конфликте художника с миром (Богом, Природой, Обществом, Властью и т. д.)», неразрешимо [14; с. 45].

Конфликт человека-художника и Бога, человека и мира, искусства и жизни, по мнению Н. С. Бочкаревой, имеет в романе творения множество

---

<sup>107</sup> Там же. С. 185.

вариаций: конфликт «разных художников, видов искусства, художественных концепций и даже разных культур и культурных эпох» [14; с. 46].

Самое главное в *романе творения* то, что «трагическая неразрешимость земного бытия художника разрешается в бессмертной ценности его творений» [14; с. 46]. Как подчеркивает Н. С. Бочкарева, специфика ее исследовательского подхода заключается в анализе не только жанровых особенностей *романа творения* и его разновидностей, образа творца и связанных с этим образом мотивов, но и в анализе самого творчества героя, которое соотносится с другими произведениями искусства.

«Именно их (творений) содержание и форма определяют героя как творца, его пространственное, временное и смысловое целое, а также конфликт и сюжет романа о художнике, его хронотоп и композицию. Творения художника могут цитироваться и называться, подробно описываться как самостоятельно существующие или растворяться в тексте романа. В любом случае именно они определяют его архитектурную завершенность и эстетическую целостность» [14; с. 19].

Для *романа творения* характерна диалогичность, которая проявляется на разных его уровнях как интертекстуальность в виде реминисценций художественной культуры: «имена и названия произведений, скрытые аллюзии и прямое цитирование» [14; с. 46].

Интересен подход исследовательницы к анализу образа героя-творца в *романе творения*. Структура этого образа, по ее мнению, определяется триединой природой человека, отраженной в христианской концепции: Бог-Отец, Сын и Святой дух и в гегелевской триаде: бытие, душа, дух. Согласно этому: бытие – биографическая, социально-историческая жизнь художника, душа отражает внутренний мир художника, а дух – «вечный смысл жизни, смысл деяний художника-творца в духовном универсуме» [14; с. 46].

В *романе творения* трем образам героя соответствуют три формы времени:

- внешнее время* (материализовавшееся: биографическое, хроникальное, исторически-конкретное);
- внутреннее время* (время становления в настоящем, время внутренней эволюции героя, психологическое время);
- вечное время* (соединяет прошлое, настоящее и будущее, обращено к бессмертию).

Трем формам времени соответствуют три формы пространства:

- пространство героя;*
- пространство его творений;*
- культурное пространство, в котором эти творения существуют.*

Н. С. Бочкарева выделяет три разновидности романа творения – роман о художнике, роман о романе и роман культуры<sup>108</sup>.

В «романе о художнике» Н. С. Бочкарева отдельно выделяет: *роман о музыканте, роман о живописце, роман о писателе (поэте), роман об ученом, роман об актрисе (певице), а также роман о художнике наоборот.*

По наблюдениям исследовательницы, *роман творения и роман о художнике* как его разновидности имеют *определенное сюжетно-композиционное строение*. Они состоят из:

- жизнеописания* (биография и описание творческого пути становления героя как творца (художника);

- описания собственно произведений творца* (художника) (роман в романе, стихотворения, произведения изобразительного искусства, музыки и т. д.). Н. С. Бочкарева называет их «магнитами», «стягивающими в вихревом движении энергию внешнего и внутреннего бытия героя, нарушающими линейность пути»;

- рассуждений об искусстве* (художественная критика, эссеистика, комментарии, философия искусства и т. д.).

---

<sup>108</sup> Роман о художнике и роман культуры различаются «смещением акцентов соответственно на героя художника и хронотоп культуры» // Бочкарева Н. С. Роман о художнике как «роман творения», генезис и поэтика: на материале литератур Западной Европы и США конца XVIII – XIX вв.: дис. д. ф. н. – Пермь, 2001. С. 11.



«Выражая саморефлексию творчества, роман творения разрушает не только жанровые границы, соединяя поэзию и прозу, разные виды искусства и формы культуры. Поэтому без переходных явлений и «пограничных» форм, которые редко кто отваживается даже назвать «романами», специфика романа творения не может быть понята» [14; с. 11].

*Роман творения* трансформирует в свою конструкцию жанры художественно-публицистической литературы: биографию и автобиографию, литературный портрет, дневник, мемуары, эссе и другие. По выражению исследовательницы, этот тип романа «пародирует» все разновидности романа [14; с. 12].

Н. С. Бочкарева, учитывая национальную специфику, анализирует произведения, написанные в жанре *романа творения* (и его разновидностей) у немецких романтиков, в прозе французского романтизма, в литературах Западной Европы и США второй половины XIX века.

Анализируя произведения немецких романтиков с точки зрения их жанровой принадлежности, исследовательница выделяет следующие типы романа творения и романа о художнике: «Театральное призвание Вильгельма Мейстера» Гете – *роман о художнике*; «Сердечные излияния отшельника – любителя искусств» и «Фантазии об искусстве для друзей искусства» Вакенродера и Л. Тика (совместное творчество) – демонстрируют рождение *романа о художнике*; «Странствия Франца Штернбальда» Л. Тика – *роман о художнике* и *роман культуры*; «Генрих фон Офтердинген» Новалиса – *роман о художнике* (поэте) и *роман культуры*; «Люцинда» Ф. Шлегеля – присущи черты *романа о романе*; «Житейские воззрения кота Мурра» Э. Т. А. Гофмана – *роман творения*, черты *романа о романе*.

Роман австрийского писателя Л. Фон Захер-Мазоха «Венера в мехах» рассматривается как *роман о «художнике наоборот»*<sup>109</sup>.

---

<sup>109</sup> «Во второй половине XIX в. в русле европейского символизма складывается особая разновидность романа о художнике, точнее – романа творения вообще. Главный герой такого романа характеризуется эстетическим отношением к жизни, но оно не реализуется в профессиональной деятельности художника. Такой герой – дилетант, любитель искусства – творит саму жизнь по законам красоты. Поэтому данная разновидность

Во французской прозе о художнике Н. С. Бочкарева выделяет следующие типы романа творения: «Жизнь, стихотворения и мысли Жозефа Делорма» Ш. Сент-Бева, создателя биографического метода – *роман о поэте*; «Коринна, или Италия» Ж. Де Сталь – *роман культуры и роман об актрисе*, «Собор Парижской Богородицы» В. Гюго – *роман культуры*, «Стелло, или Синие дьяволы» А. Де Виньи – *роман о художнике*, «Мадмуазель де Мопен» Т. Готье – *черты романа о художнике наоборот*, «Наоборот» Ж. К. Гюисманса – *роман о художнике наоборот*; «Творчество» Э. Золя – *реалистический роман о художнике*, «Братья Земганно» и «Фостен» Э. Гонкура – *романы об актерам*.

В английской литературе Н. С. Бочкарева относит «Портрет Дориана Грея» О. Уайльда к *роману о художнике наоборот*, «Свет погас» Р. Киплинга к реалистическому роману о художнике наоборот, «Трильби» Дж. Дюморье называет *романом о певице*. В английском литературоведении роман творения и роман о художнике определяются как *novel about writing* («роман о писании»), *self-begetting novel* («самопорождающийся роман»), *self-conscious fiction* («самосознающая проза»), *self-reflexive fiction* («творческая рефлексия») и *the work-in-progress* («процесс творения»).

В американской литературе Н. С. Бочкаревой анализируются «Мраморный фавн» Н. Г. Готорна как *роман культуры и роман о художнике*, «Родерик Хадсон» как *роман о художнике* и «Трагическая муза» Г. Джеймса как *роман об актрисе*.

Роман о художнике и роман о романе рассматриваются Н. С. Бочкаревой как разновидности романа творения.

Как самостоятельное жанровое образование *роман о художнике* рассматривается Е. Б. Скороспеловой и О. В. Дефье.

Таким образом, роман о художнике исследователи рассматривают и как одну из модификаций романа творения (Н. С. Бочкарева), и как

---

определяется нами как роман о "художнике наоборот" (с учетом названия романа Гюисманса). // Бочкарева Н. С. Роман о художнике как «роман творения», генезис и поэтика: на материале литератур Западной Европы и США конца XVIII – XIX вв.: дис. д. ф. н. – Пермь, 2001. С. 236.

самостоятельное жанровое образование, имеющее следующие характерные признаки:

1) герой-творец (художник, писатель, музыкант, живописец, ученый и т. д.);

2) мотивы творения; неразрешимость конфликта (творение Бога/творения человека; творец/мир, общество);

3) определенное сюжетно-композиционное строение:

*-жизнеописание* (биография и описание творческого пути становления героя как творца (художника);

*-описание собственно произведений творца* (роман в романе, стихотворения, произведения изобразительного искусства, музыки и т. д.);

*-рефлексия об искусстве*

4) особый хронотоп, определяющийся установкой на воссоздание творческого процесса (создание произведения искусства)

5) жанровая синтетичность (внесение в свою конструкцию жанров художественно-документальной литературы: биографии / автобиографии, литературного портрета, дневников, мемуаров, эссе и т. д.);

6) принципиальная незавершенность (бесконечная композиция, с помощью которой создается иллюзия незавершенности творческого процесса).

### **§1.3 Жанровые модификации романа о художнике**

Е. Б. Скорospelова выделяет следующие модификации *романа о художнике*:

*-романизованная биография* («Кюхля», «Смерть Вазир-Мухтара», «Пушкин» Ю. Тынянова, «Жизнь господина де Мольера» М. Булгакова, в литературе диаспоры – «Державин» В. Ходасевича, «Жизнь Тургенева» Б. Зайцева, «Державин» В. Ходасевича);

-роман о выборе творческого поведения («Египетская марка» О. Мандельштама, «Козлиная песнь» К. Вагинова, «Записки покойника», «Мастер и Маргарита» М. Булгакова, «Доктор Живаго» Б. Пастернака);

-роман о романе (т. е. роман о создании художественного произведения).

### **Роман о романе как самостоятельное жанровое образование и как модификация романа о художнике**

В начале XX века складывается как жанр *роман о романе*, который Е. Б. Скорospelова называет одной из жанровых модификаций *романа о художнике*<sup>110</sup>. «Если до конца XIX столетия в литературе нового времени складывались элементы «романа о романе», то в начале XX века в художественной системе модернизма он формируется как относительно устойчивое жанровое образование»<sup>111</sup>.

И. В. Сулова отмечает, что классические образцы *романа о романе* во французской и русской литературах создаются в 20-е годы XX века. Это связано с кризисом жанра романа. Ф. Мориак в статье «Роман» (1925) замечает: «Хотя роман и не умер, не признавать, что он переживает кризис, было бы заблуждением»<sup>112</sup>. Причина этого кризиса заключается, прежде всего, в исчерпанности романских конфликтов.

А. Барбюс в статье «Роман» (1932) писал: «Ныне, в первой трети XX века, мы дошли до такой стадии, когда общепринятая формула романа уже немного приелась и устарела. <...> Стареющий жанр, у которого есть, разумеется, уязвимые места, превратится, в конце концов, в карикатуру на самого себя. <...> Неизбежная эволюция жанра поведет не к вытеснению романа из романа, а к дальнейшему урезыванию доли романического элемента»<sup>113</sup>.

<sup>110</sup> Скорospelова Е. Б. Русская проза XX века: от А. Белого («Петербург») до Б. Пастернака («Доктор Живаго»). – М., 2003. С. 201.

<sup>111</sup> Сулова И. В. Типология «романа о романе» в русской и французской литературах 20-х годов XX века: дис. к. ф. н. – Пермь, 2006. С. 18.

<sup>112</sup> Мориак Ф. Роман // Ф. Мориак. Дорога в никуда. – М., 1989, С. 517-537.

<sup>113</sup> Барбюс А. Роман // Писатели Франции о литературе. – М., 1978, С. 29-36.

И. В. Сулова отмечает, что «кризис романа» в тот период – общеевропейское явление.

Появление во французской литературе *романа о романе*, как замечает И. В. Сулова, связано с актуализацией проблем сравнимого с русской формальной школой «*нового романа*», порывающего с традицией предшествующих эпох. К форме *романа о романе* обращаются в своем творчестве такие французские писатели, как М. Пруст, А. Жид, М. Бютор, Н. Саррот, Ф. Соллерс (лидер «*нового нового романа*»). А. Роб-Грийе о романе «Драма» Ф. Соллерса высказывается таким образом: в книге нет ничего, «кроме романиста и его бумаги, романиста, который пишет роман, который будет ничем иным, как романом о романе, который не удастся написать»<sup>114</sup>.

Актуализация этого жанра связана также с появлением металитературы. Ю. М. Лотман в работе «О семиотическом механизме культуры» (1971) писал: «...XX век породил не только научные метаязыки, но и металитературу, метаживопись (живопись о живописи) и, видимо, движется к созданию метакультуры – всеобщей метаязыковой системы второго ряда»<sup>115</sup>.

Русская литературная ситуация 20-х годов XX века ознаменована острой полемикой. В литературных кругах активно обсуждаются судьба и дальнейшие перспективы развития романа как жанра. Н. Берковский пишет статью «За прозу» (1928), в которой комментирует кризис романских форм таким образом: «В литературе кризис материала, обнищание сырьем. Списывается не только композиция, не только метод – списывается тематика»<sup>116</sup>. Этот кризис отражается и в полемике РАППа и ЛЕФа. РАПП отстаивает «учебу у классиков социального романа»<sup>117</sup>. ЛЕФ же «воспрещает всякие романы»<sup>118</sup>, отдавая предпочтение документалистике. В. Шкловский, которому в 20-е годы были

---

<sup>114</sup> Сулова И. В. Типология «романа о романе» в русской и французской литературах 20-х годов XX века: дис. к. ф. н. – Пермь, 2006, С. 7.

<sup>115</sup> Лотман Ю. М. О семиотическом механизме культуры // Лотман Ю. М. Избранные статьи в 3 т., т. 3, – Таллин, 1993, С. 496.

<sup>116</sup> Берковский Н. Борьба за прозу // Критика 1917-1932. – М., 2003.

<sup>117</sup> Сулова И. В. Типология «романа о романе» в русской и французской литературах 20-х годов XX века: дис. к. ф. н. – Пермь, 2006, С. 9.

<sup>118</sup> Там же, С. 9.

близки позиции ЛЕФа, считает роман умирающим жанром и сравнивает его с погасшей звездой. О. Мандельштам в статье «Конец романа» (1928) пишет: «На протяжении огромного промежутка времени форма романа совершенствовалась и крепла, как искусство заинтересовывать судьбой отдельных лиц. <...> Мера романа – человеческая биография или система биографий. <...> Ныне европейцы выброшены из своих биографий, как шары из бильярдных луз. <...> Человек без биографии не может быть тематическим стержнем романа, и роман, с другой стороны, немислим без интереса к отдельной человеческой судьбе. <...> Современный роман сразу лишился и фабулы, то есть действующей в принадлежащем ей времени личности, и психологии, так как она не обосновывает никаких действий»<sup>119</sup>.

Значимым наблюдением И. В. Сусловой является то, что *роман о романе* в силу содержащихся в нем рефлексивных процессов наиболее актуализируется в кризисные, рубежные эпохи, когда происходит, по выражению М. Фуко, смена эпистем: жанровых систем, художественных стилей и практик.

Таким образом, именно в XX веке роман о романе формируется как жанр и получает наиболее широкое распространение.

Во французской литературе *романом о романе* или *романом романа* («*le roman du roman*») называется роман о писателе (поэте). Выделяют такие разновидности, как *роман о романисте* («*le roman du romancier*») и *роман в романе* («*le roman dans le roman*»). К ярким примерам *романа о романе* во французской литературе относятся такие романы, как: «В поисках утраченного времени» М. Пруста, «Черный принц» А. Мердок, «Золотые плоды» Н. Саррот, «Орландо» В. Вульф, «Изменение» М. Бютора.

Д. М. Сегал подробно рассматривает структуру и жанровые особенности таких русских романов о романе, как «Египетская марка» О. Мандельштама, «Труды и дни Свистонова» К. Вагинова, «Форель разбивает лед» М. Кузмина, «Мастер и Маргарита» М. Булгакова, «Дар» В. Набокова, «Доктор Живаго» Б.

---

<sup>119</sup> Мандельштам О. Э. Конец романа. // Мандельштам О. Э. Собр., соч. в 4-х т. – М., 1991. Т.2. С. 266-269.

Пастернака, «Поэма без героя» А. Ахматовой, английский роман В. Набокова «Pale fire» и «Пушкинский дом» А. Битова.

Все эти произведения, по наблюдению исследователя, «трактуют тему создания литературного произведения, они посвящены творческому процессу, понимаемому как часть жизни, иногда как ее заместитель, иногда как ее творец, а иногда – как ее устранитель. <...> все вышеперечисленные вещи трактуют тему *писателя* и *писания*, некоторые из них включают в себя – цитатно или путем описания – тексты, о создании которых повествуется»<sup>120</sup>.

Таким образом, эти произведения рассматриваются в аспекте жанровой модификации *роман о романе*, они «не только входят неотъемлемой частью в европейскую романную традицию (в понимании М. Бахтина и В. Шкловского), образуя единый ряд с такими жанрово различными вещами, как «Дон-Кихот», «Тристрам Шенди», «Евгений Онегин», но функционируют и в более широком культурном плане как семиотическая программа литературной действительности России после революции»<sup>121</sup>.

Термин *роман о романе* одним из первых использует М. Бахтин в своей работе «Слово в романе» (1934-1935): «Самокритика слова – существенная особенность романного жанра. <...> Уже в «Дон-Кихоте» дано испытание литературного романного слова жизнью, действительностью. <...> Рядом с прямым романом даются фрагменты «романа о романе» (классический образец, конечно, – «Тристрам Шенди»)».<sup>122</sup>

И. В. Сулова рассматривает роман о романе как самостоятельную активную жанровую тенденцию<sup>123</sup>. В качестве сущностной особенности *романа о романе* И. В. Сулова называет его исключительную «сосредоточенность на проблемах романа и романного творчества»<sup>124</sup>.

И. В. Сулова в своей работе приводит следующую типологию *романа о*

---

<sup>120</sup> Сегал Д. М. Литература как охранная грамота. – М., 2006. С. 50.

<sup>121</sup> Там же. С. 52.

<sup>122</sup> Бахтин М. М. Слово в романе. – 1975, С. 223-225.

<sup>123</sup> Сулова И. В. Типология «романа о романе» в русской и французской литературах 20-х годов XX века.: дис. к. ф. н. – Пермь, 2006.

<sup>124</sup> Там же. С. 6.

*романе:*

-*лирический* (синтетическая интуиция);

-*идеологический* (анализи́зм, рациональность);

-*манифестальный* (роман-манифест, открытая декларативность творческого акта).

В лирическом *романе о романе* «реализуется традиция романтического романа о художнике. <...> Сюжет этого типа романа – становление внутреннего мира героя как становление романа»<sup>125</sup>. Обычно в таком типе романа описывается детство героя. В качестве примера приводятся романы «Обретенное время», «В поисках утраченного времени» М. Пруста.

В идеологическом *романе о романе* подчеркивается сознательная, рациональная природа творчества, а героем в нем становится идеолог, носитель определенного мировоззрения, обладающий системным взглядом на мир и имеющий к нему определенное оценочное отношение. Основным конфликтом в этом типе романа – конфликт между добром и злом, а сюжет – совершенствование мира посредством искусства, романа. Также для идеологического *романа о романе*, продолжающего традиции европейского просветительского романа и, по меткому наблюдению И. В. Сусловой, традицию Ф. М. Достоевского, характерна матрешечная, зеркальная композиция и наличие в ткани повествования имплицитно вложенных текстов. В качестве примера такого типа *романа о романе* исследовательницей приводятся «Фальшивомонетки» А. Жида.

В манифестальном *романе о романе*, синтетичном по своей жанровой природе, грань между документалистикой и творением очень зыбкая. В таком типе романа воплощаются стратегии будущего литературы, а героем становится критик, теоретик новой литературы, выносящий приговор существующей литературной традиции. В качестве примеров манифестального *романа о романе* И. В. Сулова приводит «Надю» А. Бретона.

---

<sup>125</sup> Там же. С. 140.



Исследовательница отмечает, что границы между этими тремя типами романа о романе взаимопроницаемы.

И. В. Сулова рассматривает «Египетскую марку» О. Манделштама как лирический роман о романе. Исследователи определяют его также как прозу (Н. Берковский), как повесть (Д. Сегал, А. Фенберг). М. Голубков анализирует импрессионистскую составляющую «Египетской марки», а М. Пруста называет «основоположником импрессионистского романа»<sup>126</sup>.

«Фальшивомонетки» А. Жида и «Труды и дни Свистонова» К. Вагинова И. В. Сулова анализирует как идеологические романы о романе. «Zoo. Письма не о любви, или Третья Элоиза» В. Шкловского, по мнению исследовательницы, – манифестальный роман о романе.

Д. М. Сегал, так же как и И. В. Сулова, рассматривает «Египетскую марку» О. Манделштама как роман о романе. К роману о романе он также относит «Труды и дни Свистонова» К. Вагинова, «Форель разбивает лед» М. Кузмина, «Мастер и Маргариту» М. Булгакова, «Дар» В. Набокова, «Доктора Живаго» Б. Пастернака, «Поэму без героя» А. Ахматовой, английский роман В. Набокова «Pale fire» и «Пушкинский дом» А. Битова<sup>127</sup>.

И. В. Сулова выделяет ряд устойчивых признаков, характерных для романа о романе:

- оригинальная структура (роман в романе);
- особый тип сюжета (история романа – процесс его создания и восприятия);
- творческий хронотон;
- особый тип героя (романист);
- принципиальная незавершенность (бесконечная композиция, с помощью которой создается иллюзия незавершенности творческого процесса: только лишь со смертью художника условно завершается творческий процесс, художник умирает, так и не познав свое творение до конца).

<sup>126</sup> Голубков М. М. Русская литература XX века: После раскола. – М., 2001. С. 207.

<sup>127</sup> Сегал Д. М. Литература как охранная грамота. – М., 2006.

Эти признаки являются универсальными для *романа о романе*.

Эстетическая доминанта *романа о романе* – творческий процесс, процесс романного творчества.

«В *романе о романе* рефлексирована двусоставная природа творческого процесса. Его трансцендентная сущность выражается через экзистенциальные, фантастические, мистические, эзотерические мотивы. Исследуется «волшебная», потусторонняя природа творческих импульсов, самого вдохновения. Повествование в этом случае имеет ярко выраженный метафорический характер. Формируется особый ряд *высоких* образов романного творчества, аллегорий литературного труда, обычно мифологических по своей сути, подчеркивающих сакральность драматической истории творения романа»<sup>128</sup>.

Творческий процесс в *романе о романе* может быть этапизирован («Труды и дни Свистонова» К. Вагинова), но чаще этапы не разграничиваются, а перемешиваются («Египетская марка» О. Мандельштама).

Хронотоп *романа о романе* определяется установкой на воссоздание творческого процесса (создание романа).

И. В. Сулова в своей работе рассматривает четыре фазы творческого процесса:

- *подготовка* (особое деятельное состояние как предпосылка интуитивного проблеска новой идеи);
- *созревание* (бессознательная работа над проблемой, инкубация направляющей идеи);
- *вдохновение* (в результате бессознательной работы в сферу сознания поступает идея решения, первоначально в гипотетическом виде, в виде принципа, замысла);
- *развитие идеи, ее окончательное оформление и проверка*.

Еще одной необходимой фазой, по мнению исследовательницы, является

---

<sup>128</sup> Там же, С. 18.

*сбор материала.*

Соединение прошлого, настоящего и будущего в романе о художнике определяет его *бесконечную композицию (кольцевую, циклическую)*.

*Роман о романе* как разновидность *романа о художнике* рассматривает Е. Б. Скорospelова<sup>129</sup>. О. В. Дефье отмечает, что *роман в романе* становится важнейшим жанрообразующим элементом *романа о художнике*. «По типу мирозидания, характеру создаваемой формулы мира» исследователь относит его к разряду онтологических жанров и выделяет его основные жанровые признаки:

- образ героя-писателя, обусловленный особой системой отношений автора и героя;
- сюжет как история создания романа и связанный с ней творческий хронотоп;
- бесконечная композиция, создающая необходимую иллюзию незавершенности творческого процесса.
- особая повествовательная структура – «роман в романе» [29; с. 139].

Для романа о романе характерен особый тип рефлексии. Эту особую разновидность рефлексии определяет Д. П. Бак, анализируя такие произведения, как «Шестеро персонажей в поисках автора» Л. Пиранделло, «Золотые плоды» Н. Саррот, «Черный признак» А. Мердок, «Книга» И. Бунина, «Мастер и Маргарита» М. Булгакова и «Доктор Живаго» Б. Пастернака. Исследователь отмечает, что в прозе XX века актуализируется особая разновидность рефлексии, которая «ассоциируется с двумя тематическими доминантами: наличием в произведении некоего вставного текста (иногда буквально – рукописи) и присутствием персонажа, наделенного углубленной способностью к самосознанию и творчеству»<sup>130</sup>. «<...> нередко персонаж-писатель создает не просто вставную рукопись, «параллельную» основным

---

<sup>129</sup> Скорospelова Е. Б. Русская проза XX века: от А. Белого («Петербург») до Б. Пастернака («Доктор Живаго»). – М., 2003, С. 200 – 201.

<sup>130</sup> Бак Д. П. Творческая рефлексия в литературном произведении: природа и функции. – Автореф. к. ф. н. М., 1990. С. 7 – 8.

событиям фабулы, но – парадоксальным образом – то самое произведение, которое держит в руках читатель»<sup>131</sup>.

*Роман о романе* определяют еще как *роман творческого сознания*, «зеркальный роман» (Ж. Нива), «автоматический роман» (Корпала-Киршек) или «метароман»<sup>132</sup>.

Метароман – роман, в котором «предметом для читателя становится не только «роман героев», но и мир литературного творчества, процесс создания этого «романа героев»<sup>133</sup>.

Метароман отождествляется с романом о романе («зеркальным романом», «романом творческого самосознания») – одной из жанровых модификаций романа о художнике<sup>134</sup>. Появление метаромана в XX веке исследовательница связывает с рождением модернизма – неклассической прозы, в которой появляются «интенции на собственно рефлексивные формы самоанализа»<sup>135</sup>, несвойственные классической литературе.

«В контексте становления неклассической культуры «литература стала ощущать свою двойственность, видеть в себе одновременно предмет и взгляд на предмет, речь и речь об этой речи, литературу-объект и металитературу»<sup>136</sup>. Из наиболее известных метароманов в русской литературе XX века можно назвать «Труды и дни Свистонова» К. Вагинова, «Вора» Л. Леонова, «Египетскую марку» О. Мандельштама, «Дар» Набокова, «Мастера и Маргариту» М. Булгакова.

---

<sup>131</sup> Там же. С. 8.

<sup>132</sup> Скороспелова Е. Б. Русская проза XX века: от А. Белого («Петербург») до Б. Пастернака («Доктор Живаго»). М., 2003. С. 201.

<sup>133</sup> Озкан В. Б. Метароман как проблема исторической поэтики. Автореферат дис. д. ф. н. М. – 2013. С. 5.

<sup>134</sup> Скороспелова Е. Б. Русская проза XX века: от А. Белого («Петербург») до Б. Пастернака («Доктор Живаго»). М., 2003. С. 200-201.

<sup>135</sup> Там же. С. 201.

<sup>136</sup> Там же. С. 200 – 201.

Таким образом, *роман о художнике*, восходя к мифам и христианским представлениям о мире и рождаясь из автобиографии и средневековых житий, как жанр возникает в Новое время, когда оказывается разорвано *единство искусства и жизни*. На романтическом этапе *роман о художнике* формируется как жанр, получает характерный конфликт и разнообразие модификаций.

Выделяются романтический, реалистический, модернистский *роман о художнике*, в зависимости от изменения картины мира и соответственно представлений о личности и творческом процессе, а также следующие модификации романа о художнике:

-романизированная биография;

-роман о выборе творческого поведения;

-роман о романе (т. е. роман о создании художественного произведения).

Н. С. Бочкарева рассматривает *роман о романе*, наряду с *романом о художнике* и *романом культуры*, как разновидность романа творения. Е. Б. Скороспелова считает *роман о романе* одной из жанровых модификаций романа о художнике.

В *романе о художнике* в зависимости от профессии героя выделяются следующие романские подтипы: *роман о музыканте*, *роман о живописце*, *роман о писателе (поэте)*, *роман об ученом*, *роман об актрисе (певице)*, а также *роман о художнике наоборот*.

Художник в *романе о художнике* – понятие широкое, не вписывающееся в узкие рамки профессии героя. Герой-художник в романе еще не определяет его жанр как *роман о художнике*. Для того чтобы отнести то или иное произведение к жанру *романа о художнике*, необходимо наличие в нем целого ряда характерных признаков:

1) герой-творец (художник, писатель, музыкант, живописец, учёный и т. д.);

2) мотивы творения; неразрешимость конфликта (конфликт: творения Бога/творения человека; творец/мир, общество);

3) определенное сюжетно-композиционное строение:

-*жизнеописание* (биография и описание творческого пути становления героя как творца (художника));

-*описание собственно произведений творца* (роман в романе, стихотворения, произведения изобразительного искусства, музыки и т. д.);

-*рефлексия об искусстве* (художественная критика, эссеистика, комментарии, философия искусства и т. д.).

4) особый хронотоп, определяющийся установкой на воссоздание творческого процесса (создания произведения искусства):

а) наличие трех форм времени:

-*внешнее время* (биографическое, хроникальное, исторически-конкретное);

-*внутреннее время* (время становления в настоящем, время внутренней эволюции героя, психологическое время);

-*вечное время* (соединяет прошлое, настоящее и будущее, обращено к бессмертию).

б) трем формам времени соответствуют три формы пространства:

-*пространство героя*;

-*пространство его творений*;

-*культурное пространство, в котором эти творения существуют.*

5) диалогичность:

- «автор – герой-художник» (*единомышленники/оппоненты*);

- «художник – читатель»;

- «художник – муза»;

- «художник-учитель – ученик»;

- «художник-созерцатель – художник-практик»;

- «персонаж-художник – персонаж-оппонент».

б) жанровая синтетичность (трансформация в свою конструкцию жанров художественно-публицистической литературы: биографии / автобиографии, литературного портрета, дневников, мемуаров, эссе и т. д.);

7) принципиальная незавершенность (бесконечная композиция, с помощью которой создается иллюзия незавершенности творческого процесса).

Для романа о романе как жанрового образования характерными являются следующие признаки:

- оригинальная структура («роман в романе»);
- особый тип сюжета (история романа – процесс его создания и восприятия);
- творческий хронотон;
- особый тип героя (романист);
- принципиальная незавершенность (неоконченный роман).

К жанру романа о художнике и его модификациям в силу наличия в них творческой рефлексии писатели чаще обращаются в кризисные эпохи – эпохи, ознаменованные сменой жанровых и стилевых художественных практик.

Проза о художнике, по меткому выражению Д. М. Сегала, выполняют одну из самых важных функций – «охранную» функцию культуры.

## **Глава II. Трансформация жанра романа о художнике в прозе конца XX – начала XXI века**

Как открытия А. Эйнштейна, З. Фрейда, К. Юнга, А. Бергсона, П. Лапласа, И. Вернадского повлияли на философию и психологию людей искусства первой половины XX века, так и во второй половине XX – начале XXI века научный поиск в различных областях знания, во многом преемственный по отношению к теориям, выдвинутым в начале прошлого столетия, оказывается во внимании романистов (фрейдизм – неофрейдизм Лакана; теория относительности А. Эйнштейна – квантовая теория; личность – дивид и т. д.). А сам роман – по своей природе жанр неканонический, являясь открытой системой, находится в непрерывном взаимодействии со сферами науки, философии и искусства, которые, в свою очередь, определяют направление и характер развития данного жанра.

Неклассическая картина мира, породившая представление о мире как о непостижимом хаосе и получившая осмысление в философии экзистенциализма и модернизма в первой половине XX века, во второй его половине сменяется постнеклассической. Кризис эпохи модерна, «смерть» супероснований: Бога (Ницше), автора (Барт), человека (гуманитарности) приводят к рождению постмодернизма, а состояние общества и культуры в 70-е годы XX века Ж.–Ф. Лиотар называет «состоянием постмодерна».

Во второй половине XX века искусство охвачено волной постмодернистской усталости от линейности мышления, структурности, универсализма и метанарративов – «больших историй» и великих идей – всего того, в чем усомнилась наука, а книга бельгийского физика И. Пригожина



«Порядок из хаоса» становится знаковой для понимания организации постмодернистского текста<sup>137</sup>.

Несмотря на всю онтологическую неуверенность и неверие в существование божественного начала, организующего мир<sup>138</sup>, научное сообщество занимает проблема разработки универсальной Теории Всего (единой теории поля, описывающей все фундаментальные взаимодействия в природе и общие законы для микро- и макромира)<sup>139</sup>. С ней же в едином контексте возникают теории струн<sup>140</sup>, суперсимметрии<sup>141</sup>, а особое внимание уделяется изучению черных дыр<sup>142</sup> и гравитации. Ученые изучают киральность<sup>143</sup>, ищут паттерны, симметрии, фракталы, все же стремясь увидеть и воссоздать картину мироздания в целостности и одновременности – так, как видит ее Создатель.

Разочарованность и поиск – главные и парадоксальные черты постмодернистской картины мира второй половины XX – начала XXI века. Многие из породивших ее научных концепций и теорий, разрабатываемые и по сей день, находят отклик и отражение в художественной форме, определяя облик современного романа: не только его сюжетно-композиционную организацию, архитектонику, но и проблематику, а также тип героя – творца, художника (живописца, музыканта, ученого...).

Во второй половине XX под влиянием постмодернистского представления о мире, пришедшего на смену модернизму, возникает новая версия романа о художнике, в которой традиция романтического, символистского, реалистического, модернистского романа о художнике трансформируется.

---

<sup>137</sup> Зарубежная литература XX века. Под ред. В. М. Толмачева. – М., 2003. С. 568 – 570.

<sup>138</sup> Вайнберг С. А как насчет Бога? // Мечты об окончательной теории. – М. 2004.

<sup>139</sup> Вайнберг С. Мечты об окончательной теории. – М. 2004; Глэшоу. Ш. Л. Очарование физики. – М. 2002. С. 284-289.

<sup>140</sup> Бринк Л. Энно М. Принципы теории струн. – М., 1991.

<sup>141</sup> Глэшоу. Ш. Л. Очарование физики. – М. 2002. С. 281; Весс Ю. Беггер Дж. Суперсимметрия и супергравитация. – М., 1986.

<sup>142</sup> Пенроуз Р. Путь к реальности или законы, управляющие вселенной. – М. - Ижевск. 2007. С. 594, С. 597; Шапиро С. Тьюколски С. Черные дыры, белые карлики, нейтронные звезды. – М., 1985; Hawking S. W., The occurrence of singularities in cosmology, III. Causality and singularities, Proc. Roy. Soc. London.

<sup>143</sup> Асимметрия между правым и левым

Характер и пути данной трансформации отчасти прослеживает Е. Р. Боровская<sup>144</sup>, проводя сопоставительный анализ прозы о художнике двух периодов, названных исследовательницей «двудекадными». Это первые два и последние два десятилетия XX века. Выбор именно этих двух периодов обусловлен наличием общих тенденций в прозе о художнике начала XX века и его конца. Е. Р. Боровская рассматривает произведения начала XX века: «Воскресшие боги. Леонардо да Винчи» Д. С. Мережковского, рассказы «Скрипка Страдивариуса», Н. Гумилева, «Безумный художник» И. Бунина, «Бельведерский торс» М. Алданова, повесть «Неупиваемая чаша» и конца XX века: романы «Выбор», «Берег» Ю. Бондарева, роман «Спасение погибших» В. Крупина, повесть «Чистые воды Китежа» В. Тендрякова, романы «Гладиатор», «Имитатор», «Смерть титана. В. И. Ленин», рассказ «Техника речи», новелла «Ленин на Амре» Ф. Искандера.

Е. Р. Боровская выявляет в данных произведениях специфические черты героя-художника, представляющего в трех ипостасях:

-тонко чувствующая творческая личность, являющаяся объектом анализа и способная к самоанализу;

-личность, взаимодействующая с социумом;

-художник как точка на единой линии развития человечества, находящаяся на одной из ступеней восхождения человеческого духа к Богу, Истине.

Художник рассматривается исследовательницей в широком смысле этого слова, как человек искусства – писатель, режиссер, живописец.

Проводя сравнительный анализ прозаических произведений начала и конца XX века, Е. Р. Боровская выявляет отличия в изображении художника.

Исследовательница отмечает, что для Серебряного века русской литературы путь художника – путь к Богу. Отсюда мистериальные и религиозные мотивы в прозе о художнике, схожесть героя-художника с героем

---

<sup>144</sup> Боровская Е. Р. Герой-Художник в русской прозе начала и конца XX века. – М., 2000.

мистерии. Масштаб личности художника – космический, по значимости и величине сравним с мирозданием, с эпохой, выразителем которой он и является (Леонардо у Д. С. Мережковского, Белличини у Н. Гумилева).

Литература конца XX века, по наблюдению исследовательницы, являет собой иную картину. Основное различие – в изображении личности художника, кардинально изменившееся: утрачивается его вселенский масштаб, нет такого обобщения и глубинной религиозности творчества, которые характерны для прозы о художнике начала XX века. Они утрачены на протяжении XX столетия – в эпоху безбожья. Эпоха и художник больше не соотносимы по масштабу. Художник не выдерживает испытания временем («Берег», «Выбор» Ю. Бондарева, «Спасение погибших» В. Крупина), приспосабливается к эпохе, утрачивая свое былое предназначение («Чистые воды Китежа» В. Тендрякова, «Имитатор» С. Есина) или переделывает эпоху («Смерть титана» С. Есина). Акцент смещается на земную жизнь и земное предназначение художника, что характерно для мировой литературы и культуры в целом.

Следствием *фокусировки на жизни отдельной личности* оказывается усиление *биографического начала* и актуализация *внеисторизма* – две тенденции, ярко проявляющиеся в современном романе о художнике.

## **§2.1 «Преподаватель симметрии» А. Битова и «Маша Регина» В. Левенталья как биографические романы**

По наблюдению О. В. Дефье одним из главных признаков, характеризующим прозу о художнике 20-х годов XX века, является усиление *биографического и автобиографического начал, активизация биографических / автобиографических жанров.*

Для прозы о художнике конца XX – начала XXI века усиление *биографического начала* становится доминирующим признаком. Это во многом связано именно с *фокусировкой на жизни отдельной личности* и – как

следствие – актуализацией в современном романе *частного времени*. С фокусировкой на жизни отдельной личности связан расцвет и прозы нон-фикшн, жанры которой (дневник, интервью, мемуары и т. д.) часто вовлекаются в формы художественной литературы.

В прозе конца XX – начала XXI века можно выделить целый пласт текстов о художнике, основа которых – *биографическое начало*, определяющее структурно-композиционный облик этих текстов и создаваемых в этих текстах произведений: «Преподаватель симметрии» А. Битова, «Маша Регина» В. Левенталья – в России, «Контрабас» П. Зюскинда, «Пианистка» Э. Елинек, «Сестра сна» Р. Шнайдера – в Германии, «Снег» О. Памука – в Турции, «Карта и территория» М. Уэльбека – во Франции, «Дневник» Ч. Паланика – в США и т. д.

Во французском литературоведении такого рода тексты относят к autofiction (автовымыслу)<sup>145</sup> и к биофикшн – «вымышленным жизням».

Автовымысел как литературоведческое явление обоснован в трудах французских постструктуралистов – Ж. Женетта, В. Колонны, С. Дубровского, Ф. Лежена, по-разному подходящих к вопросу о мере вымысла и документальности в произведении. Так, С. Дубровский не исключал в автовымысле наличия документальности, тогда как его оппонент В. Колонна делал ставку на вымысел.

Особенностям текстов биофикшн посвящена статья А. Жефена: «Жанр имен: биофикшн в современной французской литературе»<sup>146</sup>.

В текстах биофикшн о художнике биографические и автобиографические описания жизни творческих личностей имеют форму *вымышленной биографии*, описанной А. Жефеном как «биография без биографического».

---

<sup>145</sup> *Doubrovsky S. Autobiographiques: de Corneille à Sartre. Paris: PUF, 1988; Colonna V. L'autofiction (essai sur la fictionalisation de soi en littérature). – EHESS, 1989; Gasparini Ph., Est-il Je - Roman autobiographique et autofiction". – Seuil, 2004; M. le Roux. Narrating an unstable memory: a postmodern study of fictional pasts in the (auto/bio)graphic novel. Stellenbosch : Stellenbosch University. 2013.*

<sup>146</sup> *A. Gefèn Le Genre des nomes: la biofiction dans la littérature française contemporaine. // B. Blanckeman, A. Mura-Brunel, M. Dambre Le roman français au tournant du XXI<sup>e</sup> siècle. Presses Sorbonne Nouvelle. 2004.*

Трансформация биографии в форму вымышленной биографии происходит следующим образом: *биография* (исторический факт) → *автовымысел* (вымышленный факт) – и как итог движения к художественному вымыслу → «*биография без биографического*» («*une biographie sans le biographique*») <sup>147</sup>, в которой сводится на нет историческая биографическая составляющая. По сути именно эту трансформацию и описал в одном из своих высказываний Р. Барт:

«Если бы я был писателем и умер бы, как я хотел бы, чтобы моя жизнь попала в руки дружественному и беспристрастному биографу, который с тщательностью описал бы ее, описал некоторые подробности, что-то изменил бы, скажем, «биографемы», включил бы то, чего не было, возможность путешествия за пределы всей судьбы и возвращения обратно, по типу эпикурейских атомов, описал бы некоторые будущие воплощения <...>; жизнь «озарение», в итоге» <sup>148</sup> (перевод – А. Маглий) <sup>149</sup>.

Особенности «биографии без биографического» описаны А. Жефеном следующим образом. «Биография без биографического», по мысли А. Жефена, – это биография, «играющая с культурным уровнем читателя, способного отныне к восполнению пробелов в фрагментарной форме (способного восстановить исторический ход событий) и способного следовать по дискурсивному пути, который нам предлагает современная литература биофикшн; аномически нарушенные, события из жизни (биофикции) неточно переписываются в соответствии с читательскими ожиданиями. Разделенное по названию или по содержанию, прошлое воспроизводится при помощи фигуры рассказчика, при помощи восстановления мест, «топосов» реальной биографии (младенчество, «стержень» жизни (этапы): детство, отрочество, юность и т. д.) или просто уделением пристального внимания к деталям (мелочам) и особенно

---

<sup>147</sup> A. Gefen Le Genre des romans: la biofiction dans la littérature française contemporaine. // B. Blanckeman, A. Mura-Brunel, M. Dambre Le roman français au tournant du XXI<sup>e</sup> siècle. Presses Sorbonne Nouvelle. 2004. P. 310.

<sup>148</sup> Ibid P. 315.

<sup>149</sup> «Si j'étais écrivain et mort, comme j'aimerais que ma vie se réduisit, par les soins d'un biographe amical et désinvolte, à quelques détails, à quelques goûts, à quelques inflexions, disons des «biographèmes» dont la distinction et la mobilité pourraient voyager hors de tout destin et venir toucher, à la manière des atomes épicuriens, quelque corps future <...>; une vie «trouée», en somme» <sup>149</sup>.

к изображаемому объекту, биофикшн призывает нас отказаться от некоторых «биографем»<sup>150</sup> (перевод – А. Маглий)<sup>151</sup>.

Таким образом, *биография без биографического* обладает следующими жанровыми признаками:

- *биография без биографического* представляет собой *жизнеописание*, созданное, в отличие от традиционной биографии, с установкой не на историческую достоверность, а на вымысел, из-за чего часто нарушена хронология в изображении событий.

- в *биографии без биографического* в фокусе изображения оказывается *вымышленная жизнь* героя (или *вымышленные жизни* нескольких героев) или реальная жизнь исторического лица, биографемы которой либо частично, либо полностью изменены.

- автор / повествователь выступает в качестве личного биографа своего героя, описывая его жизнь либо в основных этапах от рождения до смерти (детство, отрочество и т. д), либо отдельные биографемы, подбирающиеся «из различных и разновременных событий и случаев жизни героя»<sup>152</sup>. В последнем случае «временной биографический ряд оказывается <...> разбитым»<sup>153</sup>.

- в *биографии без биографического* преобладает характерная для биографии манера биографического повествования.

- в *биографии без биографического* актуализируется *биографическое время*<sup>154</sup> – *частное время* – время «отдельного человека»<sup>155</sup>.

При этом события частной жизни человека соотносятся с событиями общемировой значимости (Сотворением мира, апокалипсисом и т. д.) Поэтому

---

<sup>150</sup> Ibid P. 310.

<sup>151</sup> «Une biographie sans le biographique» – le biographique, «jouan: sur le savoir culturel du lecteur, apte à compléter les silences de la forme désormais fragmentaire et à restituer une trace discursive complète, que nous propose la biofiction contemporaine; en apparence anoniques, les biofictions se réinscrivent inéluctablement dans un horizon d'attente générique précis. Déclenchée par un titre ou un contrat de lecture explicite passé par le narrateur, par la reactivation des topoï du récit biographique (l'enfance annonciatrice, l'événement-pivot, ect.), ou simplement par une attention particulière aux détails du vécu conjugée avec la focalisation du récit sur un objet unique, la biofiction nous convie à prendre la mesure d'un destin à partir de quelques «biographèmes»

<sup>152</sup> Бахтин М. М. *Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике* // Бахтин М. М. *Вопросы литературы и эстетики*. М, 1975. С. 292.

<sup>153</sup> Там же. С. 292.

<sup>154</sup> Там же. С. 292.

<sup>155</sup> Абдуллаев Е. *Свободная форма*. // *Вопросы литературы*. 2015. № 5.

наряду с частным, биографическим временем актуализируется сакральное время, вечность / ничто.

Как подчеркивает А. Жефен, «воображаемая жизнь» (биофикшн), является «признанной формой современной литературы»<sup>156</sup> и вызывает «глобальный (мировой) эффект»<sup>157</sup>.

### §2.1.1. «Преподаватель симметрии» А. Битова

Роман А. Битова «Преподаватель симметрии» исследовался в разных аспектах И. Роднянской<sup>158</sup>, И. Сурат<sup>159</sup>, Т. Л. Рыбальченко<sup>160</sup>, Э. Ф. Тугушевой<sup>161</sup>, М. Д. Андриановой<sup>162</sup>, О. Ю. Осьмухиной<sup>163</sup>. Т. Л. Рыбальченко анализирует онтологические аспекты проблематики романа А. Битова, М. Д. Андрианова и О. Ю. Осьмухина влияние Яна Потоцкого и Набокова на роман А. Битова.

В «Преподавателе симметрии» А. Битова несколько героев-творцов: Урбино Ваноски – писатель, автор неоконченного романа; Тишкин – ученый, бьющийся над созданием «теории всемирной симметрии» и вместо научного труда написавший роман о науке, какого еще не знала мировая литература; Роберт Давин – доктор, сравнивающий себя с поэтом, создатель «омонимической теории»; Варфоломей – король, чья власть над державой уподобляется власти Бога над миром.

---

<sup>156</sup> La «forme privilégiée de la littérature contemporaine». // *A. Gefen Le Genre des romans: la biofiction dans la littérature française contemporaine*. // B. Blanckeman, A. Mura-Brunel, M. Dambre Le roman français au tournant du XXI<sup>e</sup> siècle. Presses Sorbonne Nouvelle. 2004. P. 313.

<sup>157</sup> L'effet du monde Ibid P. 313.

<sup>158</sup> Роднянская И. По обе стороны одностороннего мира. // *Новый мир*. 2009. № 1.

<sup>159</sup> Сурат И. Между текстом и жизнью (Формула трещины) // Битов А.Г. Преподаватель симметрии. М., 2008. С. 389 – 402 (послесловие).

<sup>160</sup> Рыбальченко Т. Л. Онтологические аспекты проблематики новых новелл романа А. Битова «Преподаватель симметрии». // *Вестник Томского государственного университета. Филология*. 2011. № 1. С. 84-101.

<sup>161</sup> Тугушева Э. Ф. Язык жанра в творчестве А. Г. Битова (на материале романов «Пушкинский дом», «Преподаватель симметрии», «Оглашенные»). // *Язык и мир изучаемого языка*. 2015. № 6 (6). С. 103-109.

<sup>162</sup> Андрианова М. Д. Рецепция творчества Яна Потоцкого в романе Андрея Битова «Преподаватель симметрии». // *Studia Rossica*. 2012. Т. 22. С. 321-328.

<sup>163</sup> Осьмухина О. Ю. Специфика освоения набоковских приемов в романах А. Битова и В. Пелевина начала XXI века. // *Известия высших учебных заведений. Поволжский регион. Гуманитарные науки*. Выпуск № 4 / 2010.

Образы этих героев зеркально отражают друг друга, сливаясь в единый образ, – образ человека, тщетно пытающегося понять законы мироздания и уподобиться Творцу.

Главный образ в романе – образ Бога-творца, который в разных формах и обличиях присутствует во всей ткани повествования. Опосредованно Его присутствие ощущается на уровне описаний природы. Творец задает всему свой ритм, свою симметрию. Он и есть преподаватель симметрии, кроссвордист, создавший мир-кроссворд, не поддающийся разгадке.

Все попытки героев «Преподавателя симметрии» понять замысел Творца, воплощающиеся в создании формул, таблиц, научных гипотез, приводят лишь к единой «теории всемирной дурноты», по которой мир представляется не космосом, а хаосом, в котором нарушен порядок, все по отношению ко всему относительно и господствует асимметрия. Но Урбино Ваноски говорит, что божественное творение, то и дело кажущееся человеку несовершенным, на самом деле, таковым не является. Так в романе меняется точка отсчета. Хаос преобразуется в порядок, и текст, построенный, на первый взгляд, по всем правилам постмодернистской парадигмы, начинает читаться с другого ракурса: разрозненные главы срастаются, образуя единое повествовательное пространство, за ироничными высказываниями вскрываются философские смыслы. Текст собирается, как матрешка, и из ризоматического образования превращается в линейную структуру, скрепленную образом главного героя – Создателя мира, помещенного в центр повествования, из постмодернистского становится реалистическим, о чем также свидетельствует высказывание героя Урбино Ваноски: «Понимаете, жизнь есть текст. Но и текст есть жизнь!»<sup>164</sup>.

Роман А. Битова «Преподаватель симметрии» – метароман с тройной мистификацией, в котором происходит «отстранение автора от себя в образе других персонажей»<sup>165</sup>: Андрей Битов – переводчик книги английского

---

<sup>164</sup> Битов А. Г. Преподаватель симметрии. – М. 2008. С. 23 Далее ссылки на это издание даются в тексте.

<sup>165</sup> Гулицус Н. С. Художественная мистификация как прием текстопорождения в русской прозе 1980-1990-х гг. (А. Битов, М. Харитонов, Ю. Буйда): автор. дис. к. ф. н. – Томск. 2006.



писателя Э. Тайрда-Боффина “The teacher of Symmetry”, состоящей из текстов писателя Урбино Ваноски. А. Битов – подлинный создатель «Преподавателя симметрии».

Истории, из которых состоит роман, на первый взгляд, ничем не связаны друг с другом. Это фрагменты, осколки единой целостной структуры, множество «кирпичей, разбитых вдребезги»<sup>166</sup>, «космос письма»<sup>167</sup>, по выражению С. И. Тиминой. Смерть автора, децентрация, деконструкция смыслов, онтологическая неуверенность – все основные постмодернистские признаки, казалось бы, налицо. Но в своем «Предисловии переводчика» А. Битов призывает читателей увидеть в переведенном им романе не хаос, а космос, слышать эхо, распространяющееся от рассказа к рассказу, прочитать «роман, а не набор историй» [Битов; 16].

В. Шмидт считает, что А. Битов – не проповедник, а литератор: «материалом Битова являются не идеи, а слова»<sup>168</sup>. О. Мирошниченко отмечает, что «в качестве доминанты рефлексивности прозы Битова критиками выделяется именно «филологизм» – интерес к проблеме «симметрии» реальности и слова»<sup>169</sup>.

«Преподаватель симметрии» представляет собой довольно уникальное явление не только для русской, но и для мировой литературы. Это ностальгия по Gesamtkunstwerk – совершенному тексту, возможность создания которого в последнее время занимает писательские и филологические умы. К примеру, об идеальном тексте размышляет герой романа Харуки Мураками «Слушай песню ветра»: «Такой вещи, как идеальный текст, не существует. Как не существует идеального отчаяния»<sup>170</sup>.

Идеальный текст – нечто недостижимое. В мире нет ничего идеального, и мечта об идеальном тексте сопоставима с мечтой о совершенном рае, в котором

---

<sup>166</sup> Deleuze C. Guattari F. Capitalisme et schizophrénie: L'Anti-Oedipe. Paris, 1972. P. 42.

<sup>167</sup> Тимина С. И. Современная русская литература конца XX – начала XXI века. – М., 2011. С. 16.

<sup>168</sup> Шмидт В. Андрей Битов — мастер «островидения» // Битов А. Г. Империя в 4-х измерениях. – М. 1996. С. 373 – 381.

<sup>169</sup> Мирошниченко О. С. Поэтика современной метапрозы. – дис. к. ф. н. Ростов-на-Дону, 2001.

<sup>170</sup> Мураками Х. Слушай песню ветра. – М., 2011. // <http://www.e-reading.club/book.php?book=40224>

нет ни тьмы, ни смерти. Мотив утраченного рая – основополагающий для всей литературы, а все созданные художественные тексты – в той или иной форме вариации библейских мотивов. Все возможные сюжетные ходы, сведенные воедино, все разработанные темы, собранные в одной целостной картине, и составили бы художественную реальность идеального текста. Прообразом такого текста мог бы стать гипертекст, «который можно исходить вдоль и поперек, причем начиная как с начала, так и с конца» и в котором возможно было бы «переключать движение сюжета в прошлое и будущее»<sup>171</sup>. Задача по созданию идеального текста с позиций XXI века представляется не такой уж утопической и сопоставима с задачами естественных наук по воспроизведению единых универсальных законов мироздания, единой целостной картины мира.

С такого универсального, «собирающего» подхода, «нежели узнавание и каталогизация «синхронных» (по отношению к западному постмодернизму) открытий постмодернистских тем и формальных приемов»<sup>172</sup>, о котором пишет О. Мирошниченко, мы и попытаемся рассмотреть структуру романа А. Битова «Преподаватель симметрии».

Публикация первого варианта «Преподавателя симметрии» относится еще к 1987 году («Юность», № 4, 1987). В 70 – е годы в физике появляются Теории великого объединения, в состав которых входят единая теория поля, волновавшая А. Эйнштейна, и связанная с ней теория симметрии.

Согласно этой теории, идеальная симметрия – симметрия равенства, порождающая идеальную красоту и гармонию, – была изначально присуща миру. Но рай утрачен, и в мире, в котором живет человек, симметрия нарушена (в физике элементарных частиц нарушение *CP*-инвариантности (четности): не каждая частица имеет античастицу – свое зеркальное отражение, материя превалирует над антиматерией, образуя множество сложных структур с симметрией меньшего порядка. (Например, кристаллических снежинок, минералов, растений... и людей).

<sup>171</sup> Руднев В. Словарь культуры XX века. – М.1999. С. 71.

<sup>172</sup> Мирошниченко О. С. Поэтика современной метапрозы. – дис. к. ф. н. Ростов-на-Дону, 2001.

*Принцип симметрии* – основной для романа А. Битова: симметрия распространяется на все его уровни: сюжетно-композиционный, персонажный, идейно-тематический. Эхо – это отражение звука. Битовский роман-эхо осмысливается как роман-отражение: жизнь отражается в словах, истории и герои отражают и подобны друг другу. Это зеркальное отражение, но не идеальное, а неполное, с изъяном, – отражение разбитых зеркал, ввергающее в мир хаоса вещей и смыслов, таких разных и таких похожих, – в мир утраченного рая, в котором существует человек, пытающийся понять Великий замысел, восстановить гармонию и в своих земных творениях уподобляющийся Творцу.

Рефлексия над творческим актом и сам акт творения – основной предмет изображения в романе. Писатель Урбино Ваноски всю свою жизнь пишет роман: то бросает, то вновь находит в своей жизни моменты для завязки сюжета. Меняются названия романа: «Жизнь без нас», «Погребение заживо», «Жизнь мертвого», «Сожженный роман», «Исчезновение предметов». Л. Аннинский называет это «вечным выбором натуры»<sup>173</sup>.

Пространство текста не может вместить в себя всего того, что хотел бы описать и выразить автор, всего того, что есть в жизни. Роман не может сравниться с божественным творением – миром, законы создания которого не поддаются разгадке. Роман Урбино Ваноски – вечный поиск основ в децентрированном мире – мире, усомнившемся в Боге. «А я – искал. То ли очередное сходство, то ли очередной поворот романа», – говорит Урбино [Битов; 63].

Ваноски называет свой роман суперзамыслом. Его роман – роман, имеющий множество образов, отражающих друг друга: рыцарский роман, герой которого – «эдакий рыцарь печального образа, победивший своей верностью и любовью дьявола, внушившего ему этот образ»; роман, повествующий «о человеке, который потерял душу и обвинил саму жизнь в ее

---

<sup>173</sup> Аннинский Л. А. Локти и крылья. – М. 1989.

гибели»; роман, «в котором люди не сказали ни слова» [Битов; 62,83]. Это – неоконченный роман, длиною в жизнь, который «жизнь допишет» [Битов; 21].

Доктор Роберт Давин сравнивается с поэтом, и создает «омонимическую теорию», в которой также воплощается идея отражения – симметрии звучания и значения. Важным для понимания всего битовского романа здесь оказывается определение жизни, данное доктором. Давин размышляет о двоичности жизни: «Никакое насилие идеи или отношения не совместит в одну те две плоскости, относительно которых бытийствует любая частица» [Битов; 137]. Двойственность как следствие нарушения симметрии, порождающего киральность – несоответствие левого относительно правого, присуща миру, предстающему в оппозициях: добро – зло, свет – тьма и т. д., а точнее человеческому сознанию, порождающему эти двоичные образы мира. «Естественное раздвоение находится в состоянии постоянного и неутолимого слияния: раздвоение как болезнь – есть торжество жизни над убогим стремлением найти в ней систему», – размышляет доктор [Битов; 137]. Нарушение симметрии – изъян мира, но в то же время и условие его существования. Полная идеальная симметрия, как эффект резонанса, рушащего мосты, – смерть материального мира. «Жизнь протекает в плоскости времени, волнуясь относительно этой плоскости по вертикали, касаясь чего-то свыше, и отходя, и снова касаясь... Трепеща и поблескивая двойным отражением. По сути, это образная система с обратным знаком: жизнь есть отражение образа. Образ и реальность... Как в поэзии, для рождения образа необходимо название и снятие названия одновременно (чтобы течение было зафиксировано и не остановлено)...», – рассуждает герой [Битов; 137]. Мир – это образы, порожденные человеческим сознанием. Перед Давиным «мир проносился, отчетливый и быстрый, как образ, и вновь оказывался на том же месте. Мир бесконечно возвращался и возвращался, лишь на долю мгновения отведенный от взора сознанием, чтобы оказаться собою, свободным от познания и тусклых

себялюбивых отражений» [Битов; 104]. Жизнь, отраженная в образах, как кирально отраженная частица.

Власть над державой короля Варфоломея – создателя Энциклопедии – уподобляется власти Бога над миром: «И Варфоломей окинул ее взглядом – и не хватило взгляда. Она была вечна и бесконечна, от Эй до Зет <...> Когда мир уже сотворен, и твердь создана <...>, когда, стройные <...> выстроятся на полках все тома Энциклопедии в единственно возможном порядке – по алфавиту, от А до Я... никто другой, как Варфоломей, принимает этот парад. <...> Как Творец, а если и не как Творец, то как бы с ним под ручку. Ходят они вдвоем, только вдвоем друг друга и понимая. <...> Варфоломей гордится своей близостью к Творцу и Творению: какая стройность, какая мощь! – вот его чувство от выстроенности томов. Творец усмехается про себя: эк, человек... это же надо так все перемешать, в такую кучу одну свалить: цветок, солдат, камушек, редкая тропическая болезнь, балерина, шакал, гайка... <...> Что за монумент тщеславию – Энциклопедия! Какой практик не рассмеется, глядя на этот жадный, беспорядочный ворох, именуемый человеческим знанием?» [Битов; 355 – 366].

Ученый Тишкин тщетно бьется над созданием «теории всемирной симметрии», проводя аналогии между строением растений, минералов, расположением звезд, последовательностью химических элементов и соединяя их в одновременности.

Вместо научного труда он пишет роман о науке под названием «Простые решения», «какого еще не знала мировая литература» [Битов; 179]. В этом романе находят отражение физические теории симметрии, квантовых струн (теория, схожая с концепцией йенских романтиков: «мир возник из звука», отменяющая привычные представления о материи и представляющая мир как колебание квантовых струн). Герой размышляет о строении кристаллов: «Равенство преходяще. Все это крайне относительно. Кроме разве симметрии... Всюду видна эта печать Творца, как отпечаток пальца преступника. Рыбий

скелет и лист. Цветок... Нет, ряд этот бесконечен, и не будем об этом! Мы еще не готовы. Кристалл симметричнее сердца» [Битов; 182].

Опосредованно присутствие Творца в «Преподавателе симметрии» ощущается на уровне описаний природы: в восходах и в закатах, в шуме ветра, в строении кристаллов, листьев, в движении облаков, во всплесках волн, в стуке сердца. Творец создал мир-кроссворд, не поддающийся разгадке: «Адекватное восприятие невозможно. Оно непосильно сознанию – только Богу. Восприятие Бога невозможно. Поэтому мы и городим законы как ступени к Нему. Карабкаемся по лестнице, а есть Путь. Он значительно доступнее постепенности – другая траектория или скорость. И если мы точка этой траектории, то совпадаем со скоростью и отменяем время. Проклятый ритм! Он есть» [Битов; 182].

Для того чтобы познать мир, нужно отменить время, увидеть всю картину в целостности и одновременности, к чему и стремится в своем романе А. Битов.

Аналогия становится основным приемом для воссоздания утраченного единства с его идеальной симметрией из хаотичной асимметричной литературной материи: букв, слов, смыслов и т. д. Аналогии проводятся между написанием романа и научным поиском, открытие книги уподобляется научному открытию: «роман тоже не линеен, как и открытие в науке. В нем все должно быть заново открыто» [Битов; 172].

Расположение звезд на небе соотносится с химическими элементами, строение растений со строением минералов и т. д. А смерть Урбино Ваноски сравнивается с исчезновением в черной дыре. Образы героев подобны друг другу и по аналогии сводимы в единый образ – образ человека, пытающегося понять законы мироздания и уподобиться Творцу. Также и истории, подобно героям, сводятся в одну историю. Весь зеркальный роман собирается, как матрешка: множество отражений, которые составляют в нем иллюзию многомерности пространства и времени, сводится к одному сюжету, целостному и простому, которому подошло бы название романа Тишкина

«Простые решения». Это сюжет сотворения мира и человека, которое происходит каждый раз с рождением новой жизни, описанный в Библии. Каждый раз, когда рождается новый человек, когда открываются его глаза, видимый и осязаемый мир творится для него заново.

Мир – это множество образов, проецируемых человеческим сознанием. Времени и пространства, как констант, как объективной данности, не существует. И потому, наверное, библейский сюжет не так уж далек от нас. «Все совершается ныне»<sup>174</sup>, здесь и сейчас. И потому в романе возникает «вид неба Трои» – неба той, подлинной Трои, а после смерти Урбино Ваноски, бросившегося «в объятия молчания и света», разыгрывается судный спор на небесах за его душу.

Смерть представляется Урбино высшей наградой, интервью Э. Тайрда-Боффина с Ваноски – исповедь, а жизнь героя обретает черты жития. «Мысль – самый точный прибор! Настоящий ученый не может быть неверующим, как настоящий верующий не может быть материалистом. <...> Иначе мы все падем жертвой научной ошибки. <...> Без веры наша попытка постичь жизнь становится опасным искушением. И не дай бог, чтобы приблизительная наша идея оказалась подтвержденной неточным показанием прибора», – говорит ученый Тишкин [Битов; 177].

Таким образом, битовский роман – роман постмодернистский, с аллюзиями и реминисценциями к текстам мировой литературы. К примеру, во сне Урбино Ваноски угадываются аллюзии сразу к двум текстам Борхеса.

Первая – к «Саду расходящихся тропок»: «Стало ясно, что мы находимся в некой особой разновидности знаменитых японских садов, что эти камешки искусственного происхождения: алогично по-японски расположенные плиты, какими мостят пешеходную тропу. <...> я обнаружил, что заблудился. Заблудился, в сущности, в одном из таких садиков, потому что вдруг, меж двух плит-камней, той, на которой стоял, и той, на которую должен был прыгнуть,

---

<sup>174</sup> Гомер. Илиада. С. 276.

увидел под собой ту же бухту, то же море, к которому мы спускались...» [Битов; 69].

Вторая же – к «Вавилонской библиотеке»: «я наткнулся на странное сооружение, чем-то напоминающее зеркальный телескоп, он преградил мне дорогу. <...> В нем отражалась все та же бухта, тот же берег, то же море, но товарищи мои уже уходили вдаль по берегу. Я понял, что надо действительно спешить, повернулся от зеркала, ища проход, и опять наткнулся на зеркало. Я бегал, ища выхода, – всюду были зеркала, всюду я на них натыкался, мечась, пока не осознал с ужасом, что кручусь на одном месте, ограненный зеркалами, замурованный в зеркальную призму...» [Битов; 69-70].

Бег героя по тропкам, зеркальному лабиринту и невозможность совпадения с направлением движения товарищей подобен бегу муравья по ленте Мебиуса, замкнутой в бесконечность, и также является примером асимметрии.

Мир хаоса, воплощенного в образах сада с алогичным расположением тропок и лабиринта, не имеющего выхода, в романе А. Битова – мир онтологической неуверенности, вечного поиска основ, в которых человек усомнился. Это – мир, лишенный подлинности, в котором изначальная идеальная симметрия нарушена, красота призрачна: лишь «обработка зрением, а не объективная данность» [Битов; 176], и вещи не соответствуют закрепленным за ними именам. Это «псевдоним реальности», «драма безбытия, прикрытого бытием как фасадом и репетицией»<sup>175</sup>. Все попытки человека познать Великий замысел приводят лишь к единой «теории всемирной дурноты» и безверию.

Однако «Преподаватель симметрии» вполне можно прочесть и как реалистический роман.

Роман А. Битова – роман отражений, в котором в разных зеркальных образах отражается сам подлинный автор – А. Битов. Авторская интенция к

---

<sup>175</sup> Аннинский Л. А. Локти и крылья. – М. 1989. С. 130-136.



упорядочиванию хаоса, к восстановлению идеальной симметрии, проявляющаяся во множестве проводимых в романе аналогий (в том числе переводчика А. Битова, автора Тайрда-Боффина и Урбино Ваноски), придает целостность, единство фрагментарной литературной материи и дает возможность посмотреть на мир – это «множество кирпичей, разбитых вдребезги» – по-другому, с другого ракурса. Божественное творение, представляющееся человеку беспорядочным хаосом и кажущееся несовершенным, на самом деле, таковым не является, о чем в своей беседе с переводчиком А. Битовым (настоящим автором) говорит Урбино Ваноски.

Подлинная симметрия, без которой мир не может существовать, есть, но она скрыта от людских глаз и непостижима. И зеркала в романе А. Битова отражают жизнь без искажений. Движение же Урбино Ваноски по замкнутому кругу – не явь, а лишь дурной сон.

Так роман обретает целостность и становится произведением реалистическим, в котором имена совпадают с обозначаемыми ими вещами, и все на своих местах, все всему соответствует. А автором же текста оказывается сам А. Битов, в «Предисловии переводчика» признающийся в том, что переводил «не без домысла, конечно», забывая оригинал и меняя оригинальные названия историй на свои собственные [Битов; 13].

Проблема соотнесения жизни и творчества, жизни и научного поиска – основная проблема, над которой рефлексиируют герои – авторские отражения в романе. Либо жить, либо постигать жизнь, отражая ее в теориях, романах, пейзажах и т. д. Так по-гамлетовски можно сформулировать вопрос о смысле жизни и творчества. «Может быть, вы правы, и я – писатель... Несчастное существо! <...> Счастливы только другие люди: они трудятся, любят, рожают, умирают. Эти и умереть не могут. Они на это не способны. Они, как актеры, только играют всю жизнь одну роль: самих себя. Для других. Их жизнь им не принадлежит. Это рабы людей, рабы любящих их. Они не умеют любить, как монахи не умеют верить. Если любить и верить, то зачем писать или молиться?»

Обнимешь живую женщину – а это образ, потянешься к Богу – а это слова, припадешь к земле – а это родина. <...> Я всегда мечтал только об одном: бросить писать, начать жить», – рассуждает Урбино Ваноски [Битов; 78-79].

Битовский роман – роман творческого самосознания, в котором герои рефлексиируют над проблемой – искусство-жизнь. Грань между искусством и реальностью зыбка. Жизнь – это творчество, но и творчество есть жизнь. «Понимаете, жизнь есть текст. Не дочитанный живущим. Но и текст есть жизнь! В каждой строчке должна таиться тайна будущей строки. Как в жизни – необъявленность следующего мгновения», – говорит Урбино [Битов; 23]. Роман – это те же дуальные образы мира, порожденные человеческим сознанием, свойством которого является разделение целого на противоположности и наоборот. «Раздвоение есть условие цельности», – замечает доктор Давин [Битов; 137].

Таким образом, в романе А. Битова постмодернистские техники и стратегии совмещаются с реалистическими, а также и с модернистскими.

Авторские аналогии, проводимые между, казалось бы, далекими вещами и идеями, придают роману цельность, воспроизводят всю картину в одновременности. Основополагающим критерием существования такой одномоментной картины становится закон Б. Паскаля: «когда все движется, все одновременно не движется», взятый А. Битовым в качестве эпиграфа, закон вечного покоя, как в раю. В такой универсальности и заключается авторский суперзамысел, приближающий битовский текст к категории идеальности.

«Преподавателя симметрии» А. Битова можно поставить в один ряд с такими произведениями мировой литературы, как «Вавилонская библиотека», «Сад расходящихся тропок» Борхеса, «Имя розы», «Маятник Фуко» У. Эко, «Хазарский словарь» М. Павича и другими.

Хронотоп «Преподавателя симметрии» обладает особенностями из-за совмещения в тексте А. Битова представлений о линейном и нелинейном времени: там, где события показаны сквозь призму человеческого сознания,

можно говорить об актуализации идеи А. Бергсона о длительности, в основе которой – восприятие времени нелинейного, которое может ускоряться или замедляться. Наряду с нелинейным временем, в «Преподавателе симметрии» сохраняется линейное время, хронологическая последовательность событий и действует хронотоп М. Бахтина. В целом же в романе А. Битова прослеживается интенция к представлению изображаемого в одномоментности – одновременности.

Таким образом, по жанровой принадлежности «Преподавателя симметрии» А. Битова можно отнести к роману о художнике и его модификациям – роман о романе и роман в романе, а также, пользуясь термином Н. С. Бочкаревой, назвать романом творения, с организующим принципом «*mise en abyme*» – принципом матрешки: мотивы и сюжетные линии сводятся к одному – акту творения, который отражается во множестве зеркал и имеет множество образов.

Текст А. Битова состоит из вымышленных биографий героев, соотносящихся друг с другом по принципу «*mise en abyme*», – *биография в биографии*.

В фокусе изображения в романе А. Битова – *жизнеописание* писателя Урбино Ваноски. В течение своей жизни Урбино пишет роман, персонажи которого – творческие личности – ученый Тишкин, доктор Давин, король Варфоломей.

Роман Урбино Ваноски состоит из описания вымышленных фактов из жизни вымышленных героев – вымышленных биографий (биографий без биографического).

Таким образом, «Преподавателя симметрии» также можно назвать *метабиографическим романом о художнике*.

## §2.2.2 «Маша Регина» В. Левенталья

Роман петербургского писателя В. Левенталья «Маша Регина» почти не исследован в отечественном литературоведении. Его рассмотрению посвящены лишь отдельные рецензии и статьи В. Папкова<sup>176</sup>, Ю. Рахаевой<sup>177</sup>, А. Балакина<sup>178</sup>, П. Рыжовой<sup>179</sup>, Г. Росс<sup>180</sup>. В статье Г. Росс роман «Маша Регина» назван житием, романом-жизнеописанием «с ужасной документальностью того, что никогда не имело место быть»<sup>181</sup>.

В фокусе изображения В. Левенталья – *жизнеописание* режиссера Маши Региной. В романе присутствуют мотивы творения. Основной конфликт – конфликт творец/мир, общество – неразрешим.

Проблема тотальной детерминированности и свободы творческой личности – основная проблема, к которой обращается в своем романе В. Левенталь.

В основу структуры романа «Маша Регина» положена своего рода лента Мебиуса, замкнутая в бесконечность, – геометрическая фигура, символизирующая модель мира. По такой свернутой восьмерке движется жизнь главной героини – Марии Региной, а также и все повествование самого автора.

Жизненный путь Маши от провинциальной девочки до известного кинорежиссера сравнивается с движением муравья, который шагает «по бесконечному полю возможностей»<sup>182</sup> и «оказывается там же, откуда начинал свой путь» [Левенталь; 106].

Свернуть, пойти по другому пути, изменить жизнь не представляется возможным в силу причинно-следственной обусловленности,

<sup>176</sup> Папков В. Правдивая история горчичницы безумной (Вадим Левенталь. Маша Регина). // Новый мир. 2014 № 4. // URL [http://magazines.russ.ru/novyi\\_mi/2014/4/13p.html](http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2014/4/13p.html)

<sup>177</sup> Рахаева Ю. Коктейль из ужаса и нежности. // Российская газета - Федеральный выпуск №6107 (131) // URL <https://rg.ru/2013/06/20/levental.html>

<sup>178</sup> Балакин А. Человек с киноаппаратом. // <http://archives.colta.ru/docs/16861>

<sup>179</sup> Рыжова П. Повесть об имени и фамилии. Дебютный роман Вадима Левенталья «Маша Регина». // URL [https://www.gazeta.ru/culture/2013/01/15/a\\_4923765.shtml](https://www.gazeta.ru/culture/2013/01/15/a_4923765.shtml)

<sup>180</sup> Росс Г. К прочтению: «Маша Регина». // URL <http://dystopia.me/to-read-masha-regina/>

<sup>181</sup> Там же. // URL <http://dystopia.me/to-read-masha-regina/>

<sup>182</sup> Левенталь В. А. Маша Регина. – СПб., 2013. С. 106. Далее ссылки на это издание даются в тексте.

детерминированности всех событий, происходящих в мире: «и событие этой вины не там, где Маша, перетерпев мамины слезы, села на поезд до Ленинграда, а там, где безымянному, кричащему от страха лиловому комочку присвоили порядковый номер, чтобы не перепутать» [Левенталь; 106]. «То, что эта вина неизбежна, – структурная особенность мира, в котором довелось жить человеку» [Левенталь; 106], мира, в котором «механизм первородного греха обеспечивает существование человечества в целом» [Левенталь; 109].

Если бы чувство «вины и обида вдруг ослабли, – пишет В. Левенталь, – тогда холодная мощная волна хаоса дернула бы вверх все человеческое общежитие» [Левенталь; 107].

Сценарий жизни Маши Региной оказывается предопределен. Она появляется на свет в городе, который «своей пустотой отвечает тоске Бога» [Левенталь; 12]. Люди, живущие в этом городе, «покрываются прожитыми днями, как струпами, и к старости становятся уродливы» [Левенталь; 12]. Образ родового древа, отмеченного печатью вины, греха, становится ключевым для романа В. Левенталья. Маша – часть этого древа, и ее связь с ним непоколебимо прочна: «Маша чувствует в себе страшную силу, как будто бабушкина смерть что-то ей подарила – уверенность или счастливую возможность именно теперь сделать то, что задумано и намечено давным-давно» [Левенталь; 18].

Родившись, Маша попадает в мир, представляющий «намагниченную область причин и следствий человеческого общежития» [Левенталь; 111], в вечный круговорот, вырваться из которого не представляется возможным. Крутится по своей воображаемой оси Земля, мама Маши «вертится как юла», бегая по магазинам. Вся жизнь Маши Региной в своем структурном подобии вселенной – лента Мебиуса, уложенная спиралью:

«С какого-то момента (момент этот нельзя ни предугадать, ни осознать в настоящем, только вспомнить о нем, точно так же, как момент взрыва человеческой жизни, Big Bang послеродовых криков всегда уже был), так вот, с

какого-то момента человеческая жизнь неизбежно начинает схлопываться, преодолеть гравитацию смерти уже невозможно, что бы ты ни делал, какие бы кнопки ни нажимал, сингулярность полного и окончательного одиночества неизбежна, а угадать, что этот момент уже в прошлом, можно по все ускоряющемуся спиральному вращению одних и тех же событий, мест, дел, связей и лиц» [Левенталь; 203]. В этом, по мнению автора, «секрет эффекта «большой деревни» – города, Европы, всего мира» [Левенталь; 203]. Таким образом, В. Левенталь по проблематике оказывается более всего близок Т. Драйзеру с его «Сестрой Кэрри», «Одиночеством в больших городах». Левенталевский город – микрокосм, универсум, в котором человек обречен на одиночество.

Чувство острого, неизбежного одиночества сопровождает Машу Регину всю ее жизнь. Оно является той движущей силой, которая толкает героиню к постоянному сопротивлению естественному ходу событий и творчеству.

Город, в котором родилась и живет Маша, всегда пуст. «Пустота здесь не похожа на пустоту бутылки» [Левенталь; 11], это – онтологическая, экзистенциальная пустота, внешняя пустота, которая обволакивает «свежую Машину жизнь, достойную нежности» [Левенталь; 13]: «Маша удивляется, как у нее получилась такая мрачная картинка, когда она была так счастлива» [Левенталь; 12]. Одиночество проникает в Машину жизнь извне, заполняя ее изнутри, становясь неотъемлемой ее частью.

Спасением от одиночества и естественного хода событий для Маши сначала представляется отъезд. Оппозиция дорога – тропинка становится здесь основной, а образ плацкартного вагона – главным образом и «главным русским хронотопом» [Левенталь; 26]. Но, уехав в столицу, героиня попадает в не менее пустой город: «вокруг нее – целый мир абсолютной пустоты, здесь не за что ухватиться, некуда поставить ногу, есть только она – ничего и никого, кроме нее, как на Марсе, и то, что ей нужно сделать, – это все равно, что перевернуть планету» [Левенталь; 35].

В этом новом городе пустоту Маша пытается заполнить учебой и творчеством. «Труд – единственная возможность сбежать от экзистенциального ужаса» [Левенталь; 184] в мире, для которого естественным является состояние равновесия: «пусть все будет как есть» [Левенталь; 141]. «И если хоть что-то в этом мире течет и хоть что-то изменяется, то только благодаря личному усилию» [Левенталь; 141].

Творчество представляется Маше спасением: «работать – было сейчас для Маши способом не думать, что и зачем она только что сделала» [Левенталь; 212]. Она создает в своих сценариях и картинах воображаемые миры, тем самым пытаясь заполнить парализующую ее изнутри пустоту. Каждый раз, работая над очередным сценарием, Маша выпроваживает всех и остается наедине с карандашом и белым листом бумаги, который для героини заполняет собой весь мир. На фотографиях героиня получается отсутствующей, а в злободневных фильмах Маши Региной выражается состояние ее внутреннего «я»: «то, что стало для проницательных критиков абстрактным построением, для Маши было плотью и кровью ее собственной судьбы» [Левенталь; 283].

Потеряв дочь, Маша ищет спасения в работе: «нечеловеческая работоспособность была единственным признаком, по которому можно было бы, если бы было бы кому, судить о том, на краю какого отчаяния Маша пыталась себя удерживать» [Левенталь; 331].

Творческая стихия поглощает Машу Регину полностью, без остатка и, в конце концов, начинает действовать как наркотик: «Маша стала рисовать, просто чтобы рисовать» [Левенталь; 209]. Творчество сводится к механическим, повторяемым действиям, теряющим смысл: «изменился стиль Машиной работы, к неутомимости и упорству прибавилась скрупулезность; вместо того, чтобы снимать десять часов подряд и успеть за это время три сцены, Маша снимала теперь все те же десять часов, но успевала только одну, раз за разом заставляя перерисовывать лица, осветителей – переставлять приборы, актеров – играть по пять-шесть дублей» [Левенталь; 321]. Маша

теряет ощущение времени: «на самом деле похоже на то, что Маша просто потеряла ощущение времени, и съемочный процесс стал для неё чем-то вроде пространства, которое нужно исходить вдоль и поперек» [Левенталь; 322].

Творчество меняет жизнь героини. Но Маша Регина переходит предел возможного и оказывается за горизонтом событий. Вселенная не может допустить нарушения своего естественного равновесного состояния, и по закону сохранения энергии плюс трансформируется в минус: созидая на съемочной площадке, Маша разрушает, растрчивает себя.

Как черная дыра поглощает звезду, так творчество высасывает из Маши силы. Процесс распада, схлопывание жизни героини, охваченной гравитацией смерти, сравнивается с исчезновением монады: «спала она мало и почти постоянно просыпалась рывком, выныривая из-под тугой пленки пронзительного тоскливого сна, – она жила с истончившейся до небывалой проницаемости оболочкой. Именно поэтому <...> она чисто механически ограничивала контакт со средой. <...> просто если у монады нет окон, то ей, очевидно, грозит исчезновение вместе с превращением в окно. Между тем именно как большое, во всю стену, с натертым до скрипа стеклом окно Маша и ощущала себя» [Левенталь; 337].

Для героини В. Левенталья сопротивление естественному ходу жизни, заполнение пустоты и борьба с одиночеством только посредством искусства приводят к своего рода апокалиптическому взрыву – к потере рассудка.

В. Левенталь как автор, как творец, видящий всю созданную им картину в целом, обладает привилегией свободно перемещаться по свернутой в восьмерку ленте – ленте жизни его героини и ленте всего романа в целом. Поэтому в романе так много форм будущего времени: «Коля *будет* скрипеть зубами и мотать головой каждый раз, когда в памяти *будет всплывать* этот неловкий разговор, Маша *поймет*, что случилось, только через месяц-другой; Даша как раз в тот день *откроет* для себя: бог есть любовь!» [Левенталь; 69]. В. Левенталь соотносит, сопрягает события из прошлого и будущего в одном



момента настоящего, тем самым показывая их взаимосвязанность и взаимозависимость.

В результате перед читателем вскрывается и выстраивается, на первый взгляд, трудноуловимая логическая причинно-следственная цепочка, которая образует полную картину происходящего в разрезе одного момента, оказывающегося не дискретным, а непрерывно длащемся, как река, описанная в начале романа: «суть реки – рыбы, живущие в ней. Но когда человек смотрит на реку, он не видит рыб. Значит, единственный способ изобразить реку – это нарисовать ее в разрезе, с плавающими в ней рыбами» [Левенталь; 9].

Для того чтобы понять логику Бога – автора главной книги – Книги Бытия, нужно увидеть всю созданную им картину в целостности, в одномоментности, что оказывается не под силу человеку.

У Маши Региной, как творческого человека, это получается. В действительности же попытки людей упорядочить хаос тщетны. «Жизнь абсурдна, но когда она хочет шутить, она надевает маску логики» [Левенталь; 255]. То, что казалось закономерным в мире сегодня, завтра перестает поддаваться логическому объяснению. Так происходит с Дашей, которая потащила Машу поступать за компанию и в итоге получила «эрзац своей актерской мечты (вечные эпизоды в сериалах, которые ненавидела)» [Левенталь; 204]. У Ромы в жизни вместо любви оказывается «заменитель любви», «Ольга вместо Татьяны» [Левенталь; 204]. Сама Маша – с ее успешной карьерой, Ромой, ребенком, казалось бы, воплощение счастья, – в итоге лишается всего.

«Эйнштейн был не прав, заявляя, что «Бог не играет в кости». < > Бог не только играет в кости, но и иногда обманывает нас, бросая их туда, где мы не можем их видеть»<sup>183</sup>.

Надличностная роковая сила, управляющая миром и называемая автором судьбой, расставляет только ей одной понятные акценты.

---

<sup>183</sup> Хокинз С. Пенроуз Р. Природа пространства и времени. – Ижевск. 2000. С. 35.

Образ старухи в романе В. Левенталья – сквозной образ-символ, связанный с мотивом рока. Образы ходящих с мертвецами старух возникают в самом начале романа. Старухи окружают Машу-ребенка: «бабушка Маши, и бабушка Машиной мамы, и бабушка Машиной бабушки, – они живут в Маше, вокруг Маши, и беззубыми ртами перешамкивают ее имя» [Левенталь; 12]. Маша рисует кормящую голубей старуху. Очень часто образ старухи возникает, когда автор описывает образ самой Маши. Стекланный кофейник пуст, и Маша вдруг понимает, «что ей страшно холодно, и одновременно – что теперь она все знает про шаркавшую на кухне старуху» [Левенталь; 213]. Этот образ сопровождает Машу везде и всюду: «вместо сужающихся зрачков камер она видела тяжелое движение занавесок и вместо щелчков затворов слышала шаркающие с кухни шаги» [Левенталь; 213].

Машу ждет такая же роковая участь – одиночество.

Проблема одиночества в романе В. Левенталья носит не столько социальный, сколько экзистенциально-научный характер. Одиночество – естественное состояние всех живых существ и вещей в мире. Оно связано с такими понятиями, как единичность, уникальность. Во вселенной, возникшей из сингулярности (от лат. *singularis* – «отдельный, одиночный») <sup>184</sup>, нет ни одного объекта, который бы в точности повторил бы самого себя. Каждый человек в силу своей природы уникален, неповторим. С кем бы ни был человек, – он всегда одинок, куда бы человек ни шел, – он все равно вернется в то место, откуда начался его путь.

История Маши Региной заканчивается тем же, с чего и начиналась, – одиночеством героини.

Образ Земли, крутящейся по своей воображаемой оси, дан в начале романа. Словами «земля! Земля!» из Машиного сценария к фильму о Колумбе роман завершается.

---

<sup>184</sup> Хокинг С. Пенроуз Р. Природа пространства и времени. – Ижевск. 2000. С. 36-48.

Таким образом, в романе В. Левенталья, структурно представляющем собой ленту Мебиуса, все возвращается на круги своя, в исходную, сингулярную точку – в начало начал.

Сценарии, которые пишет Маша Регина, во многом автобиографичны. Бегущий герой в «Минусе один», как и Маша, тщетно пытается вырваться из порочного причинно-следственного круга, управляющегося силой необходимости. Перед героиней «Save» стоит выбор между тремя мужчинами, «Чума» посвящена матери Маши, метафора «деньги <...> это очень похоже на чувство голода» становится ключевой для фильма «Голод» [Левенталь; 325].

Хронотоп романа В. Левенталья обладает особенностями. В романе В. Левенталья, как и в «Преподаватели симметрии» А. Битова, прослеживается интенция к представлению изображаемого в целостности и одномоментности – одновременности. Перед Машинными глазами «дома, дворцы, старухи, мосты, конные статуи, деревья, решетки, уличные музыканты» [Левенталь; 137].

Маша как человек творческий обладает способностью видеть происходящее «не в последовательности событий, а в единстве свершающегося сюжета» [Левенталь; 19]. В ушах у Маши «балаган, карканье ворон и звон чайных ложек, вой ветра и плеск воды, свист шин, пиканье светофоров, предрассветная тишина» [Левенталь; 137]. И из всего этого разрозненного, фрагментарного жизненного материала режиссер Регина создает единую, целостную кинокартину.

Таким образом, «Маша Регина» – роман о художнике, своего рода «текст-модель мира», «текст о мироустройстве», в котором художественное воплощение получила высказанная С. Оробием<sup>185</sup> идея о новом векторе развития литературы под влиянием научных открытий, следующем после постмодернизма.

Манера повествователя в романе В. Левенталья – манера биографа, воссоздающего вымышленную историю героини. В основе «Маши Региной» –

---

<sup>185</sup> В поисках новой цельности: интервью О. Балла-Гертман с С. Оробием. URL: <http://gertman.livejournal.com/138665.html>

жизнеописание *человека творящего*, созданное, в отличие от традиционной биографии, с установкой не на историческую достоверность, а на вымысел. «Машу Регину» можно назвать *биографическим романом о художнике*.

«Маша Регина» В. Левенталя, так же как и «Преподаватель симметрии» А. Битова, – яркий пример текста биофикшн (вымышленной жизни) в современной русской литературе.

## §2.2. “Неисторический роман” о художнике начала XXI века

Литературный процесс начала XXI века отмечен появлением такого феномена, как *“неисторическая проза”* – проза В. Шарова, З. Прилепина, Г. Яхиной, Е. Водолазкина и т. д., – являющаяся следствием *фокусировки на жизни отдельной личности* и актуализации *частного времени* в современном романе.

Как отмечает Е. Абдуллаев, следствием фокусировки на жизни отдельной личности в современном романе оказывается актуализация *внеисторизма*: «Прежнее», «внеисторическое» время не исчезло. Оно лишь отошло на задний план, став *частным временем* – временем «отдельного человека», погруженного в повседневность <...> Именно это, частное, время <...> является преобладающим» и в современном романе»<sup>186</sup>.

В *неисторическом романе* в фокусе изображения оказывается *частная жизнь героя* в ее непосредственных связях с бытийными проблемами и только через них с «большой» историей.

Однако не только это позволяет назвать романы *неисторическими*. В *неисторическом романе* начала XXI века, изображающем жизнь творческих личностей, акцент смещен: он делается не на *времени* – актуализации *прошлого*

---

<sup>186</sup> Абдуллаев Е. Свободная форма. // Вопросы литературы. 2015. № 5.

в настоящем (постмодернистский хронотон)<sup>187</sup>, а на неисторическом (внеисторическом) – на вечности или ничто, с которыми соотносятся события повседневной земной жизни человека (авторы стремятся бросить «с парохода современности» время). И именно это, наряду с частным временем, обуславливает *внеисторизм (неисторизм) неисторического романа*.

Поэтому *неисторический роман* не вписывается в рамки *historical fiction*, к которому отнесла его Е. Д. Шубина, отметив явление *неисторической прозы* как одну из тенденций современного литературного процесса: «тенденция последних лет – проза с сильным историческим контекстом. При этом книги – не исторические романы <...> а скорее *historical fiction*, где внутри исторического контекста идет самоидентификация современного человека»<sup>188</sup>.

*Historical fiction* – особый жанр, отличающийся и от *alternative history*, и от *historical fantasy*. Как и для любой романной модификации в принципе, для этого жанра немаловажной оказывается категория времени. Именно то, как изображается в тексте время, во многом влияет, а в некоторых случаях и полностью определяет жанровую специфику того или иного романа, как в случае с *historical fiction* или с тем, что в XX веке фактически называлось *осовремениваем, модернизацией истории*.

«Для того чтобы пробудить в читателе хоть некоторый интерес, необходимо изложить избранную Вами тему языком и в манере той эпохи, в которую Вы живете»<sup>189</sup>, – писал Вальтер Скотт – основоположник *historical fiction* в западно-европейской литературе. Предпосылки возникновения исторического романа у В. Скотта подробно описаны в книге Г. Лукача «Исторический роман». К ярким явлениям *historical fiction* относятся «Повесть о двух городах» Ч. Диккенса, «Ярмарка Тщеславия» У. Теккерея, «Ромола» Д. Элиот, «Царь Иисус», «Золотое руно» Роберта Грейвса, «Вильгельм

<sup>187</sup> Kirichkova O. Space and Time in Peter Ackroyd's Fictional World. Dis. of Master of arts. Canada. The university of Calgary. 2007. P. 112.

<sup>188</sup> «Русский нон-фикшн»: итоги самого престижного книжного форума страны. URL: <http://www.forbes.ru/forbeslife/dosug/307379-russkii-non-fikshn-itogi-samogo-prestizhnogo-knizhnogo-foruma-strany>

<sup>189</sup> Скотт В. Айвенго. – М., 2013. С. 22.

Завоеватель» Джорджетт Хейер, «морская трилогия» У. Голдинга – в Великобритании. «Последний из могижан» Ф. Купера, «Алая буква» Н. Готорна, «Авессалом, Авессалом!» У. Фолкнера, исторические романы Г. Видала и Дж. Барта – в США. Во французской литературе – «Человеческая комедия» О. Бальзака, романы В. Гюго и А. Дюма. В Германии – «Будденброки» Т. Манна, в Швейцарии – «An Ice-Cream War» У. Бойда и т. д. К historical fiction относят и «Войну и мир» Л. Толстого.

«Историческому роману до Вальтера Скотта не хватает именно исторического мышления, другими словами, понимания того, что особенности характера людей вытекают из исторического своеобразия их времени»<sup>190</sup>, – так метко Г. Лукач объясняет появление исторического романа. Исторический роман появляется именно тогда, когда появляется *историческое время*, когда человек начинает осознавать себя в истории, когда в полной мере возникает историческое мышление. «Реалистический общественный роман XVIII века <...> сделал крупный шаг, приближающий литературу к действительности. Однако этот роман не ставит еще себе задачу изображать людей в условиях конкретного исторического времени. <...> Современная действительность передается в нем часто с поразительной пластичностью и жизненной правдой, но принимается совершенно наивно, просто как существующая; откуда и как эта действительность возникла – такой вопрос вовсе не стоит перед писателем. Эта отвлеченность в подходе к историческому времени влияет и на изображение исторического места действия»<sup>191</sup>. Поэтому В. Скотта и называют родоначальником исторического романа, который «продолжает линию реалистического общественного романа XVIII века»<sup>192</sup>. Далее, как замечает Г. Лукач, под несомненным влиянием шотландского романиста появилась новая школа французских историков – школа «Анналов».

---

<sup>190</sup> Лукач Г. Исторический роман. // Литературный критик. – М., 1937. № 7. С. 47.

<sup>191</sup> Там же. С. 47.

<sup>192</sup> Там же. С. 58.

Явление неисторизма или, лучше сказать, – внеисторизма, возникшее в литературе сейчас, отлично и от historical fiction, и от историзма «Анналов», и от американского «нового историзма». Неисторическая проза не ограничивается рамками *исторического времени*.

Историческое время в *неисторическом* романе присутствует, но авторское внимание сфокусировано не на нем. Позиция авторов *неисторических* романов – взгляд из вечности, охватывающий все происходящие события в одновременности.

Именно с концентрацией внимания на частном времени жизни человека, показанном в соотношении с *вневременностью*, связана характерная тенденция, ярко проявляющаяся в неисторическом романе XXI века, – усиление биографического начала, привлечение в художественную форму жанровых форм литературы нон-фикшн – дневников, мемуаров и т. д. Романисты стремятся показать изображаемое сквозь призму человеческого сознания в *одномоментности – одновременности*.

В неисторическом романе совмещаются представления о линейном и нелинейном времени: там, где события показаны сквозь призму человеческого сознания, можно говорить об актуализации идеи А. Бергсона *о длительности*, в основе которой – восприятие времени нелинейного, которое может ускоряться или замедляться, восприятие прошлого, настоящего и будущего в одномоментности. Наряду с нелинейным временем, в неисторическом романе сохраняется линейное время. Там, где хронологическая последовательность событий соблюдается, действует хронотоп М. Бахтина.

В неисторическом романе начала XXI века актуализируется хронотоп постмодернистского романа, особенности которого метко описаны *О. Киричковой*:

«Исторический роман и постмодернистский роман подобны, но в то же время отличаются друг от друга. Настоящее не является составляющей хронотопа исторических романов романтического периода, но оно –

неотъемлемая составляющая постмодернистского хронотопа: в постмодернистском романе предполагается, что читатели знают настоящее, и это помогает им полнее понять оба периода. В историческом романе романтического периода настоящее часто рассматривается как неудовлетворяющее, время, из которого читателям можно ускользнуть в прошлое, которое описано как идеальное время, в котором происходят разного рода чудеса и мир населен множеством отважных и благородных рыцарей и красивых принцесс и добро чаще побеждает зло. В постмодернистском хронотопе добро не всегда одерживает победу над злом, и иногда невинные герои умирают, в то время как нечестивцы остаются в привилегии. Так, хронотоп романтического исторического романа представляет собой не пространство повседневной жизни, а скорее пространство удивительного и необычного – как в средневековом романе: таинственные леса и замки с призраками, экзотические страны и поля сражений»<sup>193</sup> (перевод – А. Маглий).

Особенность неисторического романа начала XXI века в том, что в нем совмещается хронотоп постмодернистского романа с хронотопами, характерными для античных, средневековых, романтических, реалистических и модернистских текстов.

В неисторическом романе начала XXI века обнаруживается парадокс, характерный для постмодернистского исторического романа: исторические события в нем показаны разорванными друг с другом во времени и пространстве, из-за чего неисторический роман, как и постмодернистский исторический роман, может показаться фрагментарным, однако история в нем

---

<sup>193</sup> The historical novel and the post-postmodern novel are similar and different at the same time. The present does not intrude into the chronotope of the historical novels of the romantic period, but it is an active part of the post-postmodern chronotope: in the postpostmodern novel readers are supposed to remember the present while the past is described, which helps them to understand both periods more fully. In the historical novel of the romantic period the present is often regarded as unsatisfying, a time from which the readers are allowed to escape to the past, which is described as an idealistic time, where miracles of different kinds happen, and where the world is populated by many valiant and noble knights and fair princesses, and good often prevails over evil. In the post-postmodern chronotope good does not always triumph over evil, and sometimes innocent people die, while the wicked are preserved and privileged. There is also a difference between the historical novel of the romantic period and the post-postmodern novel in relation to the locations that they privilege. Thus the chronotope of the romantic historical novel presents not the space of everyday life, but rather, the space of the miraculous and unusual – as in the medieval romance: mysterious forests and haunted castles, exotic countries and fields of battles. // Kirichkova O. Space and Time in Peter Ackroyd's Fictional World. Dis. of Master of Arts. Canada. The university of Calgary. 2007.P. 111- 113.



показана в синхронии. Этот парадокс описан в диссертации А. Элиас: «"постмодернистский исторический роман" включает фрагментированные постмодернистские тексты, но в то же время, как это ни парадоксально, является полноценным историческим описанием, содержащим в себе изображение истории как синхроническое и пространственное, вместо диахронического и линейного (перевод – А. Маглий)<sup>194</sup>.

Мы рассматриваем следующие *неисторические романы о художнике*: «Харбинские мотыльки» А. Иванова, «Возвращение в Панджруд» А. Волоса, «Мысленный волк» А. Варламова и «Лавр» Е. Водолазкина.

### **§2.2.1. «Харбинские мотыльки» А. Иванова, «Возвращение в Панджруд» А. Волоса, «Мысленный волк» А. Варламова как неисторические романы**

#### **«Харбинские мотыльки» А. Иванова**

Роман А. Иванова «Харбинские мотыльки» рассматривался Г. Пономаревой<sup>195</sup>, А. Аствацатуровым<sup>196</sup>. А. Аствацатуров выявляет в «Харбинских мотыльках» связь с поэзией Т. С. Элиота и с прозой К. Маккарти.

В фокусе изображения романа А. Иванова – жизнь художника (фотохудожника) Бориса Реброва.

Жизнеописание Бориса Реброва разделено на четыре части, соответствующие четырём частям книги.

Первая часть (1920-е годы) – рассказ о становлении Бориса Реброва как художника. Во второй части (1925-1927 гг.) Борис Ребров показан как художник-мастер, чьи картины выставляются и продаются. В третьей части

<sup>194</sup> а "postmodernist historical novel" incorporates the fragmentation of postmodernist texts while paradoxically predicating itself upon a totalizing historical construct and textualizing history as synchronic and spatial, instead of diachronic and linear. // *Elias A. J. Spatializing history: representing history in the postmodernist novel*. Dis. of Ph. D. United States. The Pennsylvania State University. 1991.

<sup>195</sup> Пономарева Г. Путь художника: свет и мотыльки. // Новое литературное обозрение. 2014. № 1 (125). С. 308-317.

<sup>196</sup> Аствацатуров А.А. Современная литература русского зарубежья о России: писатель Андрей Иванов. В сборнике: Динамика языковых и культурных процессов в современной России Материалы IV Конгресса «РОПРЯЛ», проходящего в рамках I Педагогического форума «Русский язык в современной школе». 2014. С. 131-136.; Андрей Иванов – литературный наследник Генри Миллера. // Филологические науки. Научные доклады высшей школы. 2015. № 6. С. 49-61.

(1930-1939) Ребров занят созданием образа kunstnik'a (эстонца): «Он был слишком занят своей картиной; точнее – уже не самой картиной (он закончил ее), сколько собой, образом kunstnik'a и той небольшой популярностью, которую он снискал в узких кругах благодаря выставке»<sup>197</sup>.

В четвертой части книги годы жизни Реброва приходятся на 1939-1940-е – время арестов.

На протяжении жизни художник-фотограф Борис Ребров пытается собрать воедино фрагменты одной картины – собственной жизни. «Все есть фрагмент фрагмента. Большая рыба пожирает малую. Любая картина – часть целого. Человек вышел из человека, который вышел из другого человека» [Иванов; 108], «собираю картину, а она меня» [Иванов; 144].

Процесс создания картины Ребровым сродни процессу создания «прекрасной Нуазезы» из «Неведомого шедевра» О. Бальзака.

В целом же образ жизни художника Реброва дан посредством сравнения с кривой ногой Ипполита из «Мадам Бовари»:

«Вся моя жизнь, как кривая нога Ипполита из Madame Bovary, высохшая, как то дерево в парке: большей частью сухое, треснуло, но живет, так и я. Мою ногу уже не выправить; ампутировать разве что», – пишет он в своем дневнике [Иванов; 131].

Борис Ребров рефлексировал над экзистенциальными проблемами, связанными с природой человека и несовершенством мира.

«Реброву хочется вытравить свое трагическое прошлое, вытравить идеи, вытравить мысли и знания, которые не дают облегчения человеку»<sup>198</sup>. «– Мысль... Обязательно вам нужна мысль. – В голове у Бориса вспыхнуло. – Я уже задыхаюсь от мыслей! Не знаю, как от них избавиться! Пыль смахнул, и нет пыли. А вот Киркегаарта или Ницше, если прочитал раз, до конца жизни с ними жить будешь. А они там, внутри, что-то с тобой делают. Хочешь, не

---

<sup>197</sup> Иванов А. Харбинские мотыльки. – Таллин, 2013. С. 150. Далее ссылки на издание даются в тексте.

<sup>198</sup> Там же. С. 7.

хочешь, поздно. Впустил, значит, что-нибудь будет. Старый диван из комнаты можно выкинуть, а Достоевского не выкинешь» [Иванов; 85].

Именно мысль оказывается смертоносной и губит человека. В фокусе изображения в романе А. Иванова – сознание художника Реброва, отравленное мыслью о несовершенстве мира. «Я сам во всем виноват. Я хотел, чтоб все умерли. Сосны, осока, стихи... Если б я нашел источник жизни, я бы не задумываясь – его отравил. <...> Разве я сам не хотел, чтоб мир прекратил существовать, чтоб все кончилось вместе со мной? Я ходил по этому городу и искал способ, как это осуществить. Каждое существо стремится к теплоте и сырости, <...> потому что каждое существо окружено небытием (человек ни к чему не присоединен, ни с чем не связан – отбросить эти иллюзии! – человек одинок и точка). Небытие, как луч черного света, в котором плавают маленькие искорки бытия, образуя вращение, – музыка, которую называют жизнь» [Иванов; 301-302].

Хронотоп «Харбинских мотыльков» обладает особенностями, характерными для *неисторического романа*. То, что роман А. Иванова является *неисторическим романом*, заметил Е. Фурин: «реконструкция сознания героя (или героев) волнует писателя гораздо больше, чем воссоздание исторических событий. «Харбинские мотыльки» – еще один «неисторический роман» (вспомним «Лавр» Е. Водолазкина), в котором исторический контекст играет роль вспомогательную: Водолазкину он помогает говорить о Боге и вечности, Иванову – о распаде и небытии. Эпоху для этого разговора Иванов выбрал идеальную: крах Российской империи, Гражданская война, эмигрантская Эстония, идеи фашизма. То, что нужно, если поставлена задача создать атмосферу хаоса и декаданса. <...> Разруха, она не только в клозетах, но и в головах. А в головах у персонажей «Харбинских мотыльков» – разброд и шатание»<sup>199</sup>.

---

<sup>199</sup> Фурин Е. Семя, которое не прорастет. // Литературная газета. – 2014 № 13. С. 17.

В фокусе изображения в романе А. Иванова оказывается *частная жизнь героя*, воплощенная в творчестве героя и его дневнике, в ее непосредственных связях с бытийными проблемами и через них с историей, с событиями, происходящими в Эстонии (Юрьеве, Ревеле). В романе А. Иванова линейное и нелинейное время – *длительность* и хронотоп М. Бахтина совмещаются.

Позиция повествователя, как и главного героя, – взгляд на историю и современность сквозь призму бытийных, частных проблем отдельного человека, соотнесенных с вечными константами бытия, что делает роман А. Иванова ярким примером биографического неисторического романа о художнике, в котором проявляется тенденция внеисторизма.

### **«Возвращение в Панджруд» А. Волоса**

Исследованию романа посвящены статьи В. С. Ковалевой<sup>200</sup>, выявляющей жанровые особенности «Возвращения в Панджруд», Г. М. Ребель<sup>201</sup>, И. Логинова<sup>202</sup>, А. В. Саломатина<sup>203</sup>, З. Т. Азизовой<sup>204</sup>.

А. В. Саломатин называет роман А. Волоса, как и «Лавр» Е. Водолазкина, биографией<sup>205</sup>. «Сближают сочинения и ключевой мотив пути, в том числе – духовного, и то, что оба они представляют собой биографии главных героев. <...> В основе «Возвращения в Панджруд» – апокрифическая история ослепления поэта Джафара Рудаки, прошедшего через земные почести и козни к вневременной славе»<sup>206</sup>.

---

<sup>200</sup> Ковалева В. С. Роман А. Волоса «Возвращение в Панджруд»: стилистика успеха. // Русская филология: ученые записки Смоленского государственного университета. 2015. Т. 16. С. 165-176.

<sup>201</sup> Ребель Г. М. Цена слова: роман Андрея Волоса «Возвращение в Панджруд». // Вопросы литературы. 2014. № 4. С. 183-195.

<sup>202</sup> Логинов И. Андрей Волос «Возвращение в Панджруд». М., 2013. // Вопросы литературы. 2014. № 3. С. 122-124.

<sup>203</sup> Саломатин А. В. Лекарь поневоле и странствующий слепец. О романах Евгения Водолазкина и Андрея Волоса. // Вопросы литературы. 2015. № 4. С. 100-118.

<sup>204</sup> Азизова З. Т. Культурно-национальная маркированность языковых единиц в романе Андрея Волоса «Возвращение в Панджруд». // Вестник Костромского государственного университета им. Н.А. Некрасова. 2015. Т. 21. № 3. С. 166-169.

<sup>205</sup> Саломатин А. В. Лекарь поневоле и странствующий слепец. О романах Евгения Водолазкина и Андрея Волоса. // Вопросы литературы. 2015. № 4. // URL <http://magazines.russ.ru/voplit/2015/4/6s.html>

<sup>206</sup> Там же. // URL <http://magazines.russ.ru/voplit/2015/4/6s.html>

В фокусе изображения в романе – *жизнеописание* исторической личности – таджико-персидского поэта Абу Абдаллаха Рудаки, продлевающего своим искусством – стихотворениями – славу эмира в веках, в котором прослеживается творческий путь становления героя как творческой личности.

Жизнь поэта Джафара Рудаки – царя Поэтов – описана в основных подробностях как жизнь «человека творящего»: рассказывается о даре и мастерстве Джафара, о его служении при дворе эмира, о путешествии в Панджруд.

Потерявший зрение Джафар Рудаки, будучи ослепленным и ведомым мальчиком-поводырем Шеравканом в Панджруд, вспоминает свою жизнь:

«Он попробовал вспомнить себя в свои пятнадцать, шестнадцать, семнадцать лет. Каким он был? Что бы чувствовал, доведись вести слепца за сорок фарсахов? <...> Каким? – да вот как сейчас и был. Он всегда был одним и тем же. Время меняло только его тело... переливало душу из одного сосуда в другой. Сначала ребенок... потом мальчик... вот и юноша, горделиво напрягающий мышцы... а скоро сильный, ловкий, веселый мужчина, смешливый, как кишлачная девчушка... и дальше, дальше...»<sup>207</sup>.

В основе описания жизни Джафара Рудаки и романа в целом – реальные исторические факты, составляющие исторический сюжет «Возвращения в Панджруд»: Абу Абдаллаха Рудаки был приглашен ко двору Саманидов – эмира Назра и впоследствии ослеплен.

Основная сюжетная линия «Возвращения в Панджруд» исторична, однако есть, как сказал бы Р. Барт, биографемы жизни Абу Рудаки, исторический статус которых находится под вопросом, во многом из-за того, что о реальной жизни Рудаки известно мало.

В романе А. Волоса поэт Рудаки учит Коран в медресе. Исследователь биографии Абу Рудаки А. Т. Тагирджанов полагает, что отец поэта либо имел духовный сан, либо был образованным человеком. Он полагает, что к

---

<sup>207</sup> Волос А. Г. Возвращение в Панджруд. – М., 2013. С. 74. Далее ссылки на это издание даются в тексте.

восьмилетнему возрасту Рудаки уже знал наизусть Коран, начав учить священную книгу еще в детстве, с пяти-шести лет.

А. Крымский, С. Нафиси, М. И. Занд и А. М. Мирзоев предполагают, что поэт оказался при саманидском дворе в 890-х гг. – в правление Исмаила Самани. В романе А. Волоса Абу Рудаки прибывает в Бухару уже при правлении его внука – Назра II Счастливого.

По поводу соответствия содержания романа реальным историческим фактам сам А. Волос высказался в конце романа в «Замечаниях автора» следующим образом:

«Поскольку автор ставил перед собой задачи преимущественно художественного характера, роман “Возвращение в Панджруд” ни в коей мере не может претендовать на роль научного исследования, результатом которого является новая информация, достоверная с фактологической точки зрения.

Добиваясь убедительности реконструкций давно минувшего в глазах современного читателя, автор руководствовался в первую очередь принципом актуализма – в самом широком его толковании, то есть полагая, что главные чувства, желания и чаяния людей на протяжении многих веков остаются неизменными. В вину ему может быть поставлено то, что подчас он наделял кое-какие собственные выдумки статусом непреложных исторических событий – однако лишь в тех рамках, в которых подобные вольности ни в коей мере не могут нарушить совокупность достоверных исторических фактов» [Волос; 639].

Таким образом, «Возвращение в Панджруд» получилось в некоторой степени вымышленной биографией реального исторического лица – поэта Абу Абдаллаха Рудаки, которой соответствует структура *биографии без биографического*.

В романе присутствует описание произведений творца – стихотворений *Джафара Рудаки*, которые поют на базаре.

Ардашир Нури рефлексировал над вопросом, что есть дар и как распознать истинный талант в художнике:

«Услышать свои строки из уст какого-нибудь болвана, сидящего на возу с морковкой, — вот истинное признание. Да что говорить. Дар — он или есть, и тогда поэт сразу становится известным в народе... собственно, потому и становится известным в народе, что народ признает в нем своего, потому что эти стихи ему понятны и близки... Или его нет, и тогда в лучшем случае тебя будут хвалить за хорошие рифмы и красивые образы... но этот парень с морковкой в жизни про тебя не узнает, никогда не споет твою песню» [Волос; 359-360].

Хронотоп «Возвращения в Панджруд» обладает особенностями, свойственными неисторическому роману.

В фокусе изображения романа А. Волоса – *частная жизнь героев – Сабзины, Шеравкана, Рудаки*, данные в их непосредственных связях с событиями общемирового масштаба (сотворением мира, приходом двенадцатого имама правоверных – Махди, который появится на земле перед концом света).

Герои осознают себя в двух временных планах – плане земного времени и плане вечности (ничто), задаваясь вопросами о смысле жизни.

«Возвращение в Панджруд» А. Волоса – неисторический биографический роман о поэте, в котором история показывается не в диахронии, а в синхронии.

### **«Мысленный волк» А. Варламова как неисторический роман творческого самосознания**

Писавшийся душным летом 2010 года о событиях не менее душного лета перед Первой мировой войной, охватывая 1914 – 1918 годы, новый роман А. Варламова об эпохе Серебряного века полон рассуждений, в которых можно увидеть аналогии и параллели с современностью, хотя, как признается сам автор, изображать в романе день сегодняшней – не входило в его сознательные намерения.

«Мне представляется, что самые ощутимые корни нашего сегодняшнего бытия относятся к эпохе 100-летней давности, когда в головах людей зарождалась новая смута, революция. Собственно, о рождении революционной смуты в сознании наших предков и написан этот роман», – так определил авторские задачи сам Варламов<sup>208</sup>.

Роман А. Варламова исследовался Е. Е. Соловьевой<sup>209</sup>, Я. В. Солдаткиной<sup>210</sup>, В. Батхан<sup>211</sup>, А. Н. Латыниной<sup>212</sup>.

Знаковыми для романа А. Варламова оказываются две творческие личности – писателя Павла Легкобытова и Василия Комиссарова – своего рода лжетворца.

В основе романа – *жизнеописание* героев, в котором прослеживается их становление как творческих личностей.

В основе образа и жизнеописания Павла Матвеевича реальные факты из жизни М. Пришвина, биография которого во многом составила подоснову сюжета «Мысленного волка».

Роман А. Варламова – это биографическое по манере повествование, рассказ о жизни героев, в котором реальные исторические факты переосмысляются, документальность совмещается с художественным вымыслом.

«Он создавался на полях, когда между фактами и моими представлениями об этих фактах случались конфликты. В биографиях я всегда уступал фактам, <...> однако было многое, что из этих фактов выламывалось и относилось в сторону романа. Он был как туман над твердой землей. Он вбирал в себя слухи, сплетни, недостоверные случаи, недостающие штрихи, кем-то не законченные

---

<sup>208</sup> «Мысленный волк» А. Варламова. // Университетская книга. 2014. № 9. С. 86 – 87.

<sup>209</sup> Соловьева Е. Е. Образ Нитца в романе А. Варламова «Мысленный волк» в контексте российской Ницшеаны. // В сборнике: Череповецкие научные чтения – 2015 материалы Всероссийской научно-практической конференции. Ответственный редактор: Н. П. Павлова. 2016. С. 201-204.

<sup>210</sup> Солдаткина Я. В. Творческое наследие А. П. Платонова и семантико-эстетические поиски в современной русской прозе (А.Н. Варламов «Мысленный волк», А.В. Иванов «Ненастье»). // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Литературоведение, журналистика. 2016. № 1. С. 45-54.

<sup>211</sup> Батхан В. Алексей Варламов. Мысленный волк. // Фома. — №6(146) – июнь 2015.

<sup>212</sup> Латынина А. Н. Кто управляет историей? // Новый мир. 2014. 9.



вещи, вообще всю зыбкость и неясность прошлой жизни», – так образно Варламов описал рождение «Мысленного волка»<sup>213</sup>.

В основе «Мысленного волка» множество биографических фактов из жизни Михаила Пришвина, которые легли в основу первоначального замысла. В основе сюжета – реальная история Пришвина (Легкобытова) и Сони Ефимовой (Ули).

« <...> я изначально отталкивался именно от этого. А дальше сюжет стал обрастать другими героями, другими смыслами, другой плотью», – замечает А. Варламов<sup>214</sup>. Со временем появились новые сюжетные ходы, новые герои: Савелий Круд (Грин), Распутин. И Нитц и сам мысленный волк пришел не сразу, как образ эпохи, как дух, заполнив собой пространство. По изначальному замыслу никакого волка не было.

«Какие-то вещи я домысливал. Какие-то тонкие сюжеты добавлены. Например, когда Легкобытов попадает в Вильну, когда он идет по этому городу, когда встречает гадалщика Мойшу Эпштейна (кстати, историческое лицо), когда встречает женщину, которая кажется ему его давней любовью, – это, конечно, выдумка. История с Улей, с ее несостоявшимся побегом, прогулка под падающей луной с Верой Константиновной – это все тоже выдумано. <...> В образе Грина – Круда биографического даже больше, чем в образе Пришвина – Легкобытова. Он встречается с Улей, прототип которой есть и в судьбе Пришвина (Козочка), и в судьбе Грина. Существует воспоминание одной женщины, которая уже на склоне лет рассказывала о том, как однажды, будучи девочкой, она стояла перед витриной магазина в Петрограде и разглядывала красивые платья. И к ней подошел какой-то незнакомый ей человек и сказал, что «ты – кукла, ты – манекен». Это был Грин. А та девочка – пришвинская Козочка, моя Уля. У Грина есть рассказ на эту тему под названием «Серый автомобиль»<sup>215</sup>, – отмечает А. Варламов.

<sup>213</sup> Варламов А. Н. Мысленный волк. // Текст и традиция. С-Пб.: Росток, 2015. № 3. С. 303.

<sup>214</sup> Варламов А. Н. Оглянувшись в будущее. // Вопросы литературы. 2016 № 5. С. 125.

<sup>215</sup> Там же. С. 126.

П. Легкобытов, как и М. Пришвин, ведет дневник. В потаенных тетрадях запечатлены для потомков все тяготы времени, выпавшего на жизнь писателя, – голод, война, уничтожение культурного наследия: «Пусть, – возразил Легкобытов своим мыслям, – пусть так, пусть взвешен, главное, чтобы остались, чтоб уцелели мои тетрадки. Придет, появится тот, кто их прочтет и оценит. Безсмысленный, безчеловечный писатель. Сами вы бессмысленные, сами бесчеловечные, сами вы смерти служите и ее призываете, а я – жизни, для жизни работаю»<sup>216</sup>.

Параллелей с дневниковыми записями Михаила Пришвина, которые изучал Варламов, множество. В дневниках Михаила Пришвина описана его заграничная любовь, его отношение к природе, во многом сформировавшее творческий метод писателя.

«И до чего же я в это время слился с природой: бывает, повидится немного, проснешься, и опять закроется небо, и я вижу себя самого умирающим: до самого конца бывает дойдешь, то опять отпустит, то опять закроет, и к солнцу идешь, и чудо, и воскресение. Так случилось и тут. И вдруг чудо, да, это было чудо: старик приносит мне со станции письмецо, адрес написан голубыми чернилами, рука ее! У меня не было и переписки с ней, два, три письма, не больше, а лет-то сколько прошло, и потом я с ней же в Париже встретился и думал, что она так там всегда и живет, а, главное, я никогда не мог думать, что помнит она меня, живая, действительная»<sup>217</sup>, – так описывает свою любовь Михаил Пришвин.

В романе у Павла Матвеевича Легкобытова также имеется заграничная любовь. Так же как и Михаил Пришвин, Легкобытов не равнодушен к гармонии и красоте природы, именно она и являет собой подлинность жизни.

Как заметил сам Варламов, именно по отношению к природе – ее приятию или наоборот неприятию – разделились герои его романа. И это во многом

---

<sup>216</sup> Варламов А. Н. Мысленный волк. – М., 2015. С. 289. Далее ссылки на это издание даются в самом тексте.

<sup>217</sup> Пришвин М. М. Дневники 1914 – 1917. С. 16.

определило основной конфликт и сюжетно-композиционное строение «Мысленного волка».

«Мутная культура Серебряного века» и «возмущенная природа» – конфликт этих двух ипостасей, по мнению автора, будучи «внутренним двигателем», и вылился в революцию<sup>218</sup>.

Высшей формой искусства в романе А. Варламова является *природа*, которую любит и воспевает Павел Легкобытов.

Герои в романе А. Варламова рефлексиируют о сути человеческой природы. Павел Легкобытов спорит с Василием Комиссаровом. Слова механика Комиссарова звучат совсем по-платоновски: «Реакционна, несовершенна, унижительна сама человечья природа, с которой очень скоро будет покончено. На смену ей придет новая, в которой человек станет свободен от власти тела, и никто из людей не будет понимать, отчего предшествующие поколения когда-то так странно и нелепо жили. Для чего плакали, смеялись, влюблялись, изменяли друг другу, стрелялись из-за любви и некрасиво, нерационально размножались. Это и будет подлинное Царствие Небесное, которое силой берется и которое жрецы христианства хотели у нас украсть» [Варламов; 117].

«Для достижения высших целей человеческому роду необходима энергия, а взять ее больше неоткуда, как если не перенаправить ту силу, что бессмысленно и абсолютно неэффективно расходуется на половую любовь, на решение более важных задач», – рассуждает Василий Христофорович, мечтающий победить природу [Варламов; 117].

«Обмануть природу никому не удавалось», – отвечает Павел Легкобытов [Варламов; 118]. Для Павла Легкобытова природа – возлюбленный мир, она простодушна и мила, с ней он обручен и «никакого Царствия Небесного ему не надобно» [Варламов; 50].

«Пусть оно другим достается или силой ими берется, пусть те, кто хотят, расселяются по звездам и завоевывают Вселенную, о которой грезил механик

---

<sup>218</sup> Варламов А. Н. Мысленный волк. // Текст и традиция. С-Пб.: Росток, 2015. № 3. С. 306.

Василий Христофорович Комиссаров, – Легкобытов же мечтал унаследовать землю, хоть и помнил по урокам Закона Божия, что она достанется кротким, а он какими угодно обладал добродетелями, только не этой», – так определяет сам Варламов различие своих героев, живших в то время, когда совершались научные открытия в области физики (Эйнштейн) и человеческого сознания (Фрейд) [Варламов; 50].

Именно Павел Матвеевич Легкобытов определяет всю противоположную для человека сущность войны. «Война искажает природу, меняет поведение животных и птиц и природа за это уничтожение людям ответит», – убежден Павел Матвеевич [Варламов; 277].

Ужасы войны не укладываются в сознании Павла Легкобытова: «Мир людей неизлечимо болен и война есть самое ужасное проявление этой болезни, а все те, кто эту войну призывают и благословляют, суть безумцы и тати», – так обращается он к своим пронизательным читателям, называя войну не чем иным, как болезнью, и запечатлевая в своих дневниках для потомков ее тяготы [Варламов; 289].

Его, писателя, труд при жизни не оценен и, казалось бы, никому не нужен.

«Сейчас не время писать. России сегодня не нужны ни писатели, ни поэты, ни художники. Честно говоря, никогда не были нужны, но сегодня не нужны особенно. Ей нужны солдаты, офицеры, воины, и, если вы хотите послужить Отечеству, бросьте вашу пустую газету, возьмите в руки винтовку, и вы принесете своей стране гораздо больше пользы», – советуют Легкобытову [Варламов; 318]. Но именно он, писатель, способен запечатлеть все ужасы своего времени для последующих поколений.

И свой роман Павел Легкобытов пишет, идя «от жизни к литературе» так, как «только за крупным и умным зверем ходят» [Варламов; 100].

Хронотоп романа А. Варламова имеет особенности, характерные для *неисторического романа*.

*Неисторическим* «Мысленный волк» может быть назван не потому, что в нем, как может показаться, есть аллюзии на современность.

К примеру, в «Мысленном волке» встречается слово «радиация», которого в то время – в начале XX века – не существовало. Есть и персонаж из будущего – дядя Том, заранее знающий о предстоящей войне и предупреждающий о ней Комиссарова.

«Сейчас все пишут. Не читают только» – не о нашем ли это времени? [Варламов; 33].

«Если завтра по каким-то причинам европейские страны вдруг объявят России торговый или денежный бойкот или потребуют разом вернуть долги, наша промышленность встанет, а банки лопнут, – размышляет механик Комиссаров. – А если вдруг случится война?» [Варламов; 188].

«Мысленного волка» можно поставить в один ряд с «Лавром» Е. Водолазкина, «Харбинскими мотыльками» А. Иванова, «Возвращением в Панджруд» А. Волоса, «Портретом призрака» Г. Норминтона – романами, составившими пласт современной *неисторической прозы*.

Исторические события, война показаны сквозь призму сознания героев. Именно восприятием героев и Павла Легкобытова в большей степени поверяются все переломные исторические события в романе А. Варламова.

Мысленный волк – образ зла в романе – постепенно завладевает умами, сознанием героев.

То, как накапливалось в мире зло, как зарождалась приведшая к войне смута в умах людей, живших почти ровно век тому назад, показано на примере отдельных личностей: механика Василия Комиссарова, Веры Константиновны, Ули, Алексея.

«Чувство хрупкого льда под ногами» – чувство, которое объединяет и передает внутреннее состояние всех этих людей, живших в непростое время начала XX века [Варламов; 333]. Вырваться из его круговерти – об этом мечтают герои.

«Мои родители поторопились. Как бы хорошо было родиться лет через сто. Или сейчас заснуть, например, чтоб ничего этого не видеть, убежать в сон, а потом проснуться. Ах, какая тогда настанет жизнь! Какая жизнь!», – говорит Уля, размышляя о том, как будут жить, одеваться и выглядеть люди в XXI веке [Варламов; 434].

«Гадость будет еще большая, чем сейчас. Если о чем жалеть, так это о том, что мы не родились на сто лет раньше. Да и тогда тоже было скверно», – такими словами обращает в прах ее мечту Алеша [Варламов; 434].

Само зарождение этой новой смуты в романе описано так:

«Шло время, и что-то стало меняться, мутиться в бесконечных пределах России, какая-то поначалу едва заметная трещина образовалась в этом целомудренном существе. Она случалась и прежде, но время тогда двигалось медленно, и трещинка успевала зарости до того, как мысленный волк мог, сжавшись до размеров ящерицы, через нее проникнуть. Однако по мере того, как ускорялось течение лет, становились короче минуты и часы, быстрее катилось по небу солнце и торопливей сменяли друг друга зимы и весны, трещина увеличивалась, не успевала затягиваться, волк грыз ее, расширял, заполнял собой и среди людей, Россию населявших, все чаще появлялись умы нетерпеливые, не знающие жалости» [Варламов; 231].

Мысленный волк, помутнивший сознание стольких людей и пожирающий время, в романе получился скорее символом эпохи, чем героем.

«Мысленный волк пришел ко мне сам», – замечает Варламов<sup>219</sup>. Мысленный волк пришел, как образ эпохи, как дух, заполнив собой пространство.

Он присутствует в романе с первых и до последних его страниц, каждый раз представая перед читателем в разных обликах. Это не только страшный зверь, которого видит маленькая девочка Уля в окне, сидя на подоконнике. Это и Нитц, провозгласивший смерть Бога, пленительные сверхчеловеческие идеи

---

<sup>219</sup> Варламов А. Н. Мысленный волк. // Текст и традиция. С-Пб.: Росток, 2015. № 3. С. 303.

которого покоряют механика Василия Христофоровича Комиссарова, грезившего о звездах и покорении Вселенной. Звериное начало проявляется и в охотнике-публицисте Павле Легкобытове, увезшем Улю на лодке от Алексея, испытывающем к ней вожделение, а потом и ранившем героиню. Звериное начало проступает и в Савелии Круде, дарящем Уле сапфир, в обмен на пулю.

Зверем обласкан иеромонах Исидор Щетинкин. Алексей и Уля предстают в романе как Адам и Ева, искушенные зверем и изгнанные из рая.

Никто не выпал из поля зрения хитрого зверя:

«Стоит человеку послать неконтролируемый сигнал, слабый импульс от своего мозга, как мысленный волк этот сигнал улавливает, и нельзя от волка убежать, нет такого дерева, на которое можно забраться, нет такого убежища, в которое можно спрятаться <...> везде он тебя настигнет, а как только завладеет хотя бы частью человеческой души, то алчет и требует еще пищи и человеку приходится скармливать ему самого себя до тех пор, покуда не останется от несчастной жертвы одной оболочки. Сколько таких оболочек по земле ходит, и никто не подозревает, что они съедены до основания. А между тем тронь чуть сильнее такого человека, самое малое испытание, неудобство ему пошли, вся пустота его обнаружится, и диву будут даваться те, кто еще вчера считал его независимым, почтенным господином», – так описан этот зверь в романе [Варламов; 228-229]. Он многолик и имеет множество воплощений. Метко замечено, что его образ «выписан в категориях галлюцинаторного реализма – он то сугубо метафоричен, то всеобъемлющ, но неосязаем подобно пьяному кошмару, то горяч и свеж – хватай ружье и стреляй ему промеж ушей, пока не убежал...»<sup>220</sup>.

Герои, чье сознание помутнил мысленный волк, видят природу иначе: сквозь привычные картины и красоты проступают черты апокалипсиса. После того, как Уля, сидя на подоконнике, видит в окне зверя, девочкой овладевает меланхолия, и природа ей видится в ужасающем ракурсе:

---

<sup>220</sup> Мельников Е. «Мысленный волк», Алексей Варламов. // Интернет-газета newslab.ru. 2014. URL: <http://newslab.ru/article/600676>

«Почему солнце не такое, как всегда? Почему оно мутное? Почему луна каждый день разная? Почему так кричат птицы? Почему замолчали кузнечики?», – спрашивает она Василия Христофоровича: «Ну посмотри же, посмотри, оно другое, и небо – оно всегда было синее, а теперь белесое. И дымом пахнет. Я боюсь» [Варламов; 77].

Павел Матвеевич созерцает красоту мертвой реки – «дикую, притягательную, порабошающую душу»: «Павел Матвеевич никогда не подозревал, что гибель, уродство могут быть прекрасными, волнующими и влекущими до такой степени, что перед ними невозможно устоять» [Варламов; 97]. Его сознание, так же как и Улино, улавливает запечатленную в природе неотвратимость конца.

Искушенный этим «фантастическим, никогда и нигде невиданным пейзажем», Легкобытов испытывает к нему притяжение: «Сколько времени продолжалось это его стояние, это созерцание мертвой реки, отравленных вод, что текли в большое озеро и еще дальше на север, двух мертвых человеческих тел и прочего скончавшегося водяного народа, он не знал. С трудом охотник нашел в себе силы отвести взгляд от Нитца и его таинственного покровителя, потом мельком посмотрел на застрявшую в камнях, получившую не одну пробоину ладью и, спотыкаясь, преодолевая неясное ему притяжение, побрел к берегу обратно за перекат» [Варламов; 98].

Переполненность мира злом в романе символизирует «лунная ночь перед войной» [Варламов; 350].

Война – разрушительное начало, катастрофа, взрыв, «творение» мысленного волка – показана в романе не описательно, не со стороны. Война показана *противоестественной человеческому сознанию*.

Понимание того, что сотворилось, приходит к Вере Константиновне не сразу. Только спустя время после ухода мужа на фронт она осознает смысл происходящего:



«Только теперь Вера Константиновна поняла, как любит это пространство за то, что оно помнит ее мужа, хранит его шаги, его голос, скучает по нему, сердится и хочет, чтобы он вернулся. <...> Она заметила, что с уходом мужа стали хуже открываться дверцы, недовольно скрипят половицы и дымит печка, она хотела написать обо всем этом в письме, сказать, как много людей его ждут, потому что эти вещи тоже были люди, были народом, который он защищал, не огромную Родину, непонятную, существующую только на карте или в звонких исторических отголосках, но вот этот чудный, теплый дом, чтобы никто не пришел сюда и его не разгромил. Она, кажется, стала понимать сокровенный смысл войны» [Варламов; 259].

События, произошедшие в лунную ночь перед войной, не просто изменяют, а разрушают сознание героини, не могут забыться, врезаются в память, в сферу подсознательного, будя звериные инстинкты. То, как происходит это разрушение, сам процесс распада мыслей, выраженный в образах, которые рождает помутненное сознание, художник Варламов показал блестяще:

«А здесь было нечто совсем другое, инстинктивное, сродни страху ребенка перед ночным кошмаром, похожее на движение слабых рук, защищающих голову от удара. Ей нужно было зарастить ту бездну, которая открылась перед ее глазами в ночь перед войной, отложилась в ее памяти и не отпускала поныне, забыть прекрасные и страшные глаза, возникшие в ночной мгле, остудиться после лесного огня и согреться после ледяного ливня, обрушившегося на нее с разгневанных небес» [Варламов; 274].

Удар, взрыв сознания оказывается настолько силен, что Вера Константиновна перестает ощущать реальность. Все случившееся – противоестественное – не укладывается в мыслях и потому кажется ей бредом, сном: «чем бы все случившееся с ней летом ни было: ее бредом, сном, Божьей карой, это было так ужасно, так нестерпимо, точно она тоже попала в

железнодорожную катастрофу, ее изломавшую, истершую и превратившую в калеку» [Варламов; 274].

После такой деформации сознания Вера Константиновна становится совсем другим человеком: «Она жила с ощущением, что за прошедшие несколько месяцев стал иным состав вещества, наполнявшего ее душу и тело, и хотя иногда пыталась воззвать к рассудку прежней Веры – что за мелочь, всего-то навсего она попробовала изменить мужу, и даже это у нее не получилось, а он повел себя словно хам, простолюдин, не имеющий понятия о том, каким образом надо обращаться с благородной, изящной женщиной, – как тотчас же в памяти всплывало пережитое под неверным светом падающей луны унижение, горящий лес, окровавленное тело падчерицы, которое нес на руках муж, побелевшие губы охотника, жадное любопытство деревенских баб, ненавидящие глаза Пелагеи. Этих воспоминаний она бежала, понимая, что, если бы не война, если б не подвернувшаяся в лазарете среди крови, гноя и человеческих отправлений работа, она начала бы пить, принимать морфий или менять мужчин, – работа ее спасала» [Варламов; 274-275].

Ставшая символом зла, лунная ночь перед войной, запечатлевшись в подсознательном героини, теперь определяет весь ход ее мыслей и всю ее дальнейшую жизнь.

Таким образом, «Мысленный волк» – текст о метаноие – перемене мыслей, в котором в фокусе изображения оказывается *человеческая мысль*, и описано, как зародившаяся в сознании людей от мысленного волка смута приводит к ослаблению ее *ясности* – к *легковёрности и индивидуализму* – образу мыслей, порождающему разрушительную энергию воин и революций и особенно актуализирующемуся в последнее время, которое стремительно начало сокращаться:

«Ах, как быстро уходило, как исчезало время, точно кто-то хищный все с большей и большей жадностью его пожирал и не мог насытиться...» [Варламов; 399].

Сам А. Варламов дал такой образ написанному им роману: «Реальная история в этом романе – это стержень. К ней все прививается, к ней все крепится. И стержень, конечно, исторический. Но вот побеги-то эти, плоть этот, вьюн, виноград – он современный. Растение, вьющееся вокруг древней исторической колонны – вот образ моего романа».

Как и во всех неисторических романах, в «Мысленном волке» указано конкретное историческое время действия – Серебряный век, а у героев есть реальные прототипы (Легкобытов – Пришвин, Р-в. – Розанов, Круд – Грин, Уля – Соня Ефимова), но рамками *исторического времени* роман не ограничен.

Происходящее в романе соотносимо с событиями всемирно-исторического масштаба: сотворением мира, апокалипсисом, воскрешением и двумя временными координатами: временем земной жизни, разделенным на прошлое, настоящее и будущее, и вечностью, в которой это деление отсутствует. Двойственность – неотъемлемая черта мира, в котором рай утрачен, а двойничество – свойство героев, искушенных мысленным волком. Двойник Алеши предстает перед Улей, двойник (личный бес) есть у Исидора Щетинкина, сектантство же в романе названо двойником православия.

То, что происходит с героями – драма грехопадения, борьба между добром и злом, которая разворачивается в их сознании. Хронологические рамки «Мысленного волка» – от сотворения мира до его конца. В романе воспроизводится завершённый цикл – «человек и мир возвращаются к творцу»<sup>221</sup>. Таков масштаб универсализма «Мысленного волка», так же как и «Харбинских мотыльков» А. Иванова, «Возвращения в Панджруд» А. Волоса.

В основе романа Варламова время, которое «возвращается в вечность»<sup>222</sup>. В финале Уля поднимает голову к небу и среди звезд видит крест, сложившийся «из полунощных всполохов, сначала неясный, едва угадываемый» [Варламов; 508]. Как только крест становится отчетливым, синхронно с его появлением, зверь исчезает: «Волк зарычал, оскалился,

<sup>221</sup> Гуревич А. Я. Что есть время? // Категории средневековой культуры. М., 1984. С. 121.

<sup>222</sup> Там же. С. 121.

отступил, и она осталась одна». И в этот момент время открывается, «увиденное ею от самой глубины сотворения мира до его конца» [Варламов; 508].

В романе А. Варламова в фокусе изображения оказывается *частная жизнь героев* в ее непосредственных связях с бытийными проблемами и только через них с «большой» историей. В «Мысленном волке» совмещаются хронотоп М. Бахтина с *длительностью* – формой, которую принимает последовательность состояний сознания героев. Поэтому история, исторические события, показываются в романе в основном не в диахронии, а в синхронии.

Роман А. Варламова – *неисторический или внеисторический биографический роман творческого самосознания* – одна из модификаций *романа о художнике*, выполненный в технике «*mise en abyme*» как зеркальный роман в романе и роман о романе, в котором совмещаются реалистические, модернистские (особенно символистские), постмодернистские техники и приемы, а в фокусе изображения оказываются домысленные *жизни* реальных исторических лиц и вымышленных героев, в совокупности олицетворяющих человеческий род.

### **§2.2.3 Неисторический роман творения «Лавр» Е. Водолазкина как знаковое явление литературного процесса начала XXI века**

Роман «Лавр» (2012) петербургского филолога, специалиста по древнерусской литературе, ведущего научного сотрудника Пушкинского дома Евгения Водолазкина исследовался в статьях О. А. Бердниковой, Т. Н. Голицыной<sup>223</sup>, Е. Р. Кобзарь<sup>224</sup>, Я. В. Солдаткиной<sup>225</sup> О. А. Неклюдовой<sup>226</sup>, А. В. Саломатина<sup>227</sup>.

---

<sup>223</sup> Бердникова О. А., Голицына Т.Н. Локативная сфера романа Евг. Водолазкина «Лавр» (часть I. Книга познания). Научный вестник Воронежского государственного архитектурно-строительного университета. Серия: Лингвистика и межкультурная коммуникация. 2015. № 4 (18). С. 135-139.

Рассмотрению особенностей времени в романе посвящен доклад А. В. Архангельской<sup>228</sup>, статья Ж. А. Калдыбековой<sup>229</sup>. Жанровые и языковые особенности романа рассматриваются П. Басинским в статье «Свящаяся тьма»<sup>230</sup>, в статьях Е. Е. Соловьевой<sup>231</sup> и Т. С. Владимировой<sup>232</sup>.

«Лавр» вызвал противоречивые отклики относительно его постмодернистской природы в филологической среде. Сравнивая «Лавра» с текстами Кортасара, Павича, Эко, суть противоречия В. Толстов описал так: «книга его <...> напоминает – не забывай, смерд, тебе тут пишет видный специалист по средневековой русской литературе! Хотя при желании можно сказать читателю, что с ним играют в другую игру – пародируют «Цветочный крест» <...> А могут и вообще повернуть иначе: никакая это не игра, это такие мистические откровения о природе русской души, прошлом и будущем русского космоса <...> Типа, все серьезно. Как хочешь, так и крути»<sup>233</sup>.

Сам Е. Водолазкин постмодернистом себя не считает: «Те элементы средневековой поэтики, которые использованы в «Лавре», и были описаны как постмодернистские приемы. Это и так, и не так. Это действительно то, что перекликается с постмодернизмом и современной литературой, но я – не постмодернист, и пришел не оттуда. Я пришел к этим приемам

---

<sup>224</sup> Кобзарь Е. Р. Сотериологические мотивы в романах В. Набокова «Лолита» и Е. Водолазкина «Лавр». // Филологический класс. 2015. № 1 (39). С. 105-109.

<sup>225</sup> Солдаткина Я. В. Неомодернистские тенденции в современной русской прозе. // В сборнике: Литературоведение на современном этапе: Теория. История литературы. Творческие индивидуальности. К 130-летию со дня рождения Е. И. Замятина. По материалам международного конгресса литературоведов. составитель Н.Н. Комлик. 2014. С. 377-381.

<sup>226</sup> Неклюдова О.А. Карта контекстов. Роман Е. Водолазкина «Лавр». // Вопросы литературы. 2015. № 4. С. 119-130.

<sup>227</sup> Саломатин А. В. Лекарь поневоле и странствующий слепец. О романах Евгения Водолазкина и Андрея Волося // Вопросы литературы. 2015. № 4. С. 100-118.

<sup>228</sup> Архангельская А. В. «Время древнерусское и современное в романе Е. Водолазкина «Лавр». // Научная конференция «Ломоносовские чтения» и международная научная конференция студентов, аспирантов и молодых ученых «Ломоносов». Севастополь. 2013.

<sup>229</sup> Калдыбекова Ж. А. Художественное время в романе Е. Водолазкина «Лавр». Наука и современность. 2015. № 37-1. С. 103-107.

<sup>230</sup> Басинский П. Светящаяся тьма // Российская газета. 2012. № 5945 (272).

<sup>231</sup> Соловьева Е. Е. Жанровые особенности романа «Лавр» Е. Водолазкина. // В сборнике: Череповецкие научные чтения. – 2014 Ответственный редактор: Н.П. Павлова. 2015. С. 140-143.

<sup>232</sup> Владимирова Т. С. Жанровое своеобразие Е. Водолазкина «Лавр». В сборнике: Жизнь провинции: история и современность Сборник статей по материалам Всероссийской научной конференции с международным участием. Нижегородский государственный университет им. Н.И. Лобачевского. 2015. С. 24-28.

<sup>233</sup> Толстов В. Евгений Водолазкин «Лавр». // URL: [http://www.natsbest.ru/Tolstov13\\_vodolazkin.html](http://www.natsbest.ru/Tolstov13_vodolazkin.html)

из Средневековья, с которым нынешняя эпоха перекликается. Поэтому я говорю, что именно сейчас этот текст и мог каким-то образом прозвучать, раньше это было бы сложнее»<sup>234</sup>.

На роман «Лавр» во многом повлияли научные поиски Е. Водолазкина. Сфера научных интересов Водолазкина – Древняя Русь, долитературные, агиографические формы: жития святых, хронографы, пасхалии и... *история спасения*, которая есть «не вполне история»<sup>235</sup>. История спасения сочетает в себе два типа времени в их взаимосвязи друг с другом: земное, историческое время и сакральное время «истории откровения». «Понимание земной истории как *истории спасения* придавало ей новое измерение»<sup>236</sup>.

Это выход в совсем другое измерения бытия, для которого нужно отменить время. *Времени нет* – основная формула творчества Е. Водолазкина.

Как отмечает сам Водолазкин, «хронисты отличали историю спасения от «просто истории», «средневековая историография дорожила идеей непрерывности и, имея дело с разделенными во времени событиями, пыталась установить между ними временную связь. Это был своеобразный континуум, он существовал поверх событий «просто истории»<sup>237</sup>. Вот такой *неисторический континуум* и создает в «Лавре» Водолазкин. Поэтому-то сам автор и назовет его романом *неисторическим*. Основным приемом, с помощью которого в «Лавре» достигается эффект одновременности происходящего, становится *метод экзегезы*. Как поясняет сам Водолазкин, «метод экзегезы устанавливает связи между лицами, событиями, предметами или числами, причем видит их на фоне соотношения Ветхого и Нового заветов»<sup>238</sup>.

В фокусе изображения в «Лавре» – жизнь главного героя – святого, целителя, врача-творца, разделенная на несколько временных отрезков,

---

<sup>234</sup> Водолазкин Е. Человек в центре литературы // <http://www.pravmir.ru/chelovek-v-centre-literatury/>

<sup>235</sup> Водолазкин Е. Г. Всемирная история в литературе Древней Руси (на материале хронографического и палейного повествования XI – XV веков). СПб.: Пушкинский дом, 2008. С. 18.

<sup>236</sup> Там же. С. 121.

<sup>237</sup> Там же. С. 17.

<sup>238</sup> Там же. С. 128.

для полноты описания которой Е. Водолазкин прибегает к разным жанровым формам.

В романе Е. Водолазкина происходит обновление традиционных канонических жанровых структур – жития, хроники, палеи. «Лавр» – это точка сходимости разных жанровых форм, определяющих во многом сюжетно-композиционные особенности романа.

«Лавр» представляет собой *жизнеописание* Арсения-Устина-Лавра, в котором прослеживается становление героя как творца.

Структуру романа «Лавр» составляют четыре книги: *книга познания, книга отречения, книга пути, книга покоя*. Эти книги предваряются предисловием – *Пролегоменой*.

*Пролегомена* – разъясняющее введение в ту или иную науку – предваряет четыре книги, из которых состоит весь роман. *Пролегомена* – своего рода зародыш романа, в ней время «вовсе выключено»<sup>239</sup>, все слито в одновременности, а образ главного героя абстрактен и дается в своей целостности. Имя героя не называется, для его обозначения используется местоименные формы обобщения «он», «у него», «о нем» или просто существительное «человек». О герое известно только то, что он – врач: «этот человек был известен под прозвищем Врач, потому что для современников прежде всего он был врачом. Был, нужно думать, чем-то большим, чем врач, ибо то, что он совершал, выходило за пределы врачебных возможностей»<sup>240</sup>.

Водолазкин приводит значение этого слова: «слово *врач* происходит от слова *врати* – *заговаривать*. Такое родство подразумевает, что в процессе лечения существенную роль играло слово» [Водолазкин; 7-8]. Исцеление, как и сотворение мира Творцом, связано со Словом: «Вначале было Слово» и «Слово стало плотью»<sup>241</sup>.

---

<sup>239</sup> Бахтин М. М. *Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике* // Бахтин М. М. *Вопросы литературы и эстетики*. – М., 1975. С. 306.

<sup>240</sup> Водолазкин Е. Г. *Лавр*. М., 2014. С. 7. Далее ссылки на это издание даются в тексте.

<sup>241</sup> Камчатова А. М. *Палея Толковая*. – М.: Согласие, 2002. С. 191.

Пространство и время здесь обладают не меньшей степенью абстрактности, хотя и не лишены конкретики, но конкретика эта также условна. Мы узнаем о месте появления героя на свет – в Рукиной слободке, но где такая слободка находится, не указано, и о времени рождения – Средневековье, но точная дата не приводится. Смерть героя также не датирована и не привязана к определенному месту: «тело его после смерти не имело следов тления. Лежа много дней под открытым небом, оно сохраняло свой прежний вид. А потом исчезло, будто его обладатель устал лежать» [Водолазкин; 9-10].

Таким образом, пространство и время, как и образ героя, даются в *Прологомене* в зачаточных формах, а вся она в целом представляет собой единый целостный зародыш романа. Разновременность представлена здесь как одновременность, за счет чего создается эффект вневременности, о чем свидетельствуют финальные строки *Прологомены*: «Иными словами, можно с уверенностью сказать, что в настоящее время его с нами нет. Стоит при этом оговориться, что сам он не всегда понимал, какое время следует считать настоящим» [Водолазкин; 10].

*Прологомена* олицетворяет собой вечность. «Вечностью называется то, что было прежде сотворения мира»<sup>242</sup>.

Дальнейшее разделение повествования на книги – символ утраты миром рая, символ грехопадения: «все Божественное и истинное единственно, все бесовское и поддельное множественно». В книгах актуализируются разные жанровые формы: Палея, житии, пасхалии, античный роман.

Причем обнаруживаются все формы античного романа, выделенные М. Бахтиным: *греческий роман испытания, авантюрно-бытовой, биографический*. Греческий роман, как известно, возникнув в результате отрыва от мифологии в связи с интересом к жизни отдельного человека, его быту и психологии, получил свое название только в Средние века. Греки же называли свои произведения «повествованиями», «сказами» (logoi), «книгами» (bibloi)<sup>243</sup>.

---

<sup>242</sup> Там же. С. 263.

<sup>243</sup> Лосев А. Ф. Греческий роман. // Античная литература. – М.: Просвещение, 1986. С. 252.



«Лавр» состоит из четырех книг: *Книги познания*, *Книги Пути*, *Книги отречения* и *Книги покоя*, основой для которых становится сюжетная схема греческого романа первого типа – *романа испытания* с присущим ему авантурным «временем случая».

В книгах образ героя, изначально показанный в своей целостности, распадается на четыре отдельных образа: в *Книге познания* и *Книге пути* – Арсений, в *Книге отречения* – Устин, в *Книге покоя* – Амвросий и Лавр. Эти образы теряют свою абстрактность, обретая имена, и локализуются в пространстве и во времени, которые, в свою очередь, также теряют свою условность, выкристаллизовываются в разные формы и становятся хронологически определяемыми и исторически конкретными.

Наделение героя в книгах разными именами (Арсений, Устин, Амвросий, Лавр) связано с невозможностью человеческого сознания отследить все происходящие изменения, оно фиксирует только самые заметные из них. «Время дано нам по милосердию Божию, чтобы мы не запутались, ибо не может сознание человека впустить в себя все события одновременно. Мы заперты во времени из-за слабости нашей», – рассуждает герой Амброджо [Водолазкин; 279]. Об этом Водолазкин говорит и в своем интервью: «Я просто пытаюсь понять, что связывает меня, нынешнего, и меня, скажем, двадцатилетнего, если ученые установили, что за семь лет меняются все клетки человеческого тела»<sup>244</sup>.

В первой *Книге познания* указывается точная дата рождения Арсения (8 мая 6948 года от Сотворения мира, 1440-го от Рождества Спасителя, в день памяти Арсения Великого) и место (Кириллов монастырь в Рукиной слободке), описываются детские годы героя, период ученичества и знакомство с миром. Здесь же происходит встреча Арсения с Устиной (случайная одновременность): «что-то его остановило» [Водолазкин; 67]. Герои находятся в брачном возрасте и влюбляются друг в друга, но их брак оказывается невозможен: не

---

<sup>244</sup> Водолазкин Е. Г. Лавр пошел по стопам Льва Толстого. // Русский мир. // Вести. UZ. 2015. URL: [http://vesti.uz/index.php?option=com\\_content&view=article&id=49159](http://vesti.uz/index.php?option=com_content&view=article&id=49159)

предвиденная Арсением смерть Устины разлучает героев (случайная одновременность).

Во второй *Книге отречения* начинается путь странствий героя по миру. Ключевым здесь становится хронотоп дороги, имеющий фольклорную подоснову и обладающий своими особенностями. С одной стороны, указываются точные места (названия деревень и земель), по которым путешествует герой. С другой же – герой не соотнесен с этими местами и со временем, что придает пути условный и абстрактный характер: «Путь Арсения не был прям, ибо не имел четко выраженной географической цели», «Арсений не знал, в каком – и вообще в одном ли – направлении он двигался. Строго говоря, ему и не требовалось направление, потому что он никуда не стремился. Он не знал также, сколько времени прошло с тех пор, как он покинул Белозерск» [Водолазкин; 174]. Герой проходит через ряд испытаний: испытание возможным браком и обретением земного дома (Ксения, Сильвестр), три раза испытание смертью (сцена с корешем Жилой, калачником Прохором, испытание холодом).

Спасает Арсения корова, появившаяся на пути героя совершенно случайно, кормя своим молоком. В мифологии корова – питающая стихия, символ изобилия и плодородия. Образ коровы, а также образы быков, встречающиеся в романе, характерны для мифов и произведений античной литературы.

Путь героя в этой книге – путь духовный, вне времени и пространства, к Устине в дом на небесах.

В третьей *Книге пути* герой встречается с Амброджо (случайная одновременность). О случайности Амброджо говорит таким образом: «Люди сталкиваются друг с другом, они налетают друг на друга, как атомы. У них нет собственной траектории, и оттого их поступки случайны. Но в совокупности этих случайностей есть своя закономерность, которая в каких-то частях может

быть предвидима. Полностью же ее знает лишь Тот, Кто все создал» [Водолазкин; 229].

Герои вместе путешествуют в Иерусалим. Сюжетное действие, как и в греческом романе испытания, разворачивается на широком географическом фоне: Полоцк, Орша, Киев, Житомир, Заслав, Кременец, королевство Польское, Силезия, Моравия, Австрия, (Вена, Грац, Клагенфурт), Ирландия, Альпы, Венеция, Греция (Кефалония, Крит, Кипр), Иоппия). Пространство в романе Водолазкина, как и в греческом романе, часто измеряется далью и близостью. Оно, как и время, относительно. Например, «в королевстве Польском есть не только польские, но и русские села, особенно *вблизи* границы» [Водолазкин; 287], «дорога следовала реке, петляла, глохла, иногда вообще терялась. Но неизменно отыскивалась где-то *дальше*» [Водолазкин; 259]. Препятствия и приключения, которые встречаются на пути, также сходны с препятствиями, характерными для греческого романа испытания: встреча с разбойниками, проверка на любовь, морская буря, нападение мамлюков. Из всех испытаний герой выходит с честью, храня верность своей возлюбленной. Любовь к Устине (вечной невесте) остается абсолютно неизменной на протяжении всего романа.

Как и в *Книге отречения*, мотив дороги в *Книге пути* является ключевым, место и время также конкретизируются, но здесь они связаны с образом героя: важным становится место, куда едет герой, – Иерусалим: «столько лет, сказал он Устине, столько лет я сидел без движения, а сейчас плыву строго на юг» [Водолазкин; 251]. Путь героя обретает цель и временные рамки: «Чувствую, любовь моя, что движение это благотворно. Оно приближает меня к тебе», «на путешествие у нас есть по меньшей мере десять лет» [Водолазкин; 248, 251].

В четвертой книге, *Книге покоя*, указывается время возвращения героя на Русь (середина восьмидесятых годов), описываются изменения, которые произошли с героем: «Арсений вернулся седым» [Водолазкин; 356]; события, произошедшие с героем ранее, повторяются здесь на новом витке спирали времени: «это повторение, но на каком-то новом, более высоком уровне»

[Водолазкин; 376]; герою кажется, что время идет вспять и что он сам возвращается к своей исходной точке. Лавр снова принимает роды. При этом важна роль случая: повивальная бабка оказывается в отъезде (случайная одновременность). Момент рождения ребенка совпадает с моментом смерти героя (случайная одновременность).

Таким образом, по своему сюжетному построению «Лавр» напоминает античный роман. Причем в нем обнаруживаются черты всех трех его разновидностей: греческого романа испытания, авантюрно-бытового и биографического романов<sup>245</sup>. Подобно герою *романа испытания*, Арсений теряет возлюбленную, уходит из чуждого ему мира людей с его бытом. Случай ведет его по жизни, играет с ним, спасает его, ставит в щекотливые положения, из которых герой выходит с честью, сохраняя верность своей вечной невесте, чувство к которой остается неизменным на протяжении всего романа. В финале герой умирает, возвращаясь к началу начал.

Но в отличие от романа испытания, в котором нет «возрастной длительности», с телом героя «Лавра» происходят изменения: его жизненный путь дается в оболочке «метаморфозы», что характерно для второго типа античного романа – *авантюрно-бытового*. «На основе метаморфозы создается тип изображения целого человеческого жизни в ее основных переломных, кризисных моментах: как человек становится другим», – писал Бахтин<sup>246</sup>. Идея метаморфозы прослеживается еще в античных мистериях.

Подобно жизни героя *авантюрно-бытового романа*, жизненный путь героя «Лавра» сливается с пространственным путем-дорогой (*Книга пути*). Дорога становится для него частью жизненного пути, а выбор дороги – выбором жизненного пути. Мотив вины и ее искупления, характерный еще для кризисных житий, для авантюрно-бытового романа, оказывается основным и для

---

<sup>245</sup> Бахтин М.М. *Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике* // Бахтин М. М. *Вопросы литературы и эстетики*. М, 1975.

<sup>246</sup> Там же. С. 151.

романа Водолазкина: Арсений винит себя в смерти возлюбленной и ребенка. Искушение вины – проживание земной жизни за Устину.

Авантюрно-бытовой роман не разворачивается в биографическом времени в строгом смысле этого слова, он изображает только исключительные, совершенно необычные моменты человеческой жизни, очень кратковременные по сравнению с долгим жизненным целым. Водолазкин же показывает жизнь героя в детальных подробностях от рождения до смерти. А это уже третий тип античного романа – биография и его биографическая форма платоновского типа, в основе которой – «жизненный путь ищущего истинного познания»<sup>247</sup>. Герой пытается понять, что есть время. Его путь – путь познания мира и самопознания. Подобно герою *биографического романа (биографии)*, герой «Лавра» проходит свой жизненный путь от рождения до смерти.

Жизненный путь героя имеет житийную основу (грех – смерть Устины; кризис – сцена в доме с мертвыми Устиной и ребенком: искупление – прохождение героем земного пути за Устину и ребенка; святость). Композиция же «Лавра» соответствует структуре жития: книги обрамляются предисловием (*Пролегоменой*) и в совокупности представляют собой житие-биос, которое обладает своими особенностями. Жизнь героя в нем показывается в одновременности посредством четырех разных образов: «Я более не ощущаю единства моей жизни, сказал Лавр. Я был Арсением, Устином, Амвросием, а теперь вот стал Лавром. Жизнь моя прожита четырьмя непохожими друг на друга людьми, имеющими разные тела и разные имена. <...> Они (воспоминания) не в силах связать меня с теми, кто в разное время был мной» [Водолазкин; 401]. Жизнь героя сравнивается с мозаикой, которая рассыпается на части. Эти отдельные части жизни связаны друг с другом стремлением героя к всевышнему Творцу, в котором «они вновь соберутся» [Водолазкин; 402] и который видит всю картину созданного им мира в целостности и одновременности. Время же – атрибут земного существования человека. Оно

---

<sup>247</sup> Там же. С. 166.

субъективно, существует в сознании героя и автора-повествователя: «Арсений видел происходящие на свете события, но отмечал и то, что они странным образом разошлись со временем и больше от времени не зависели. Иногда они двигались одно за другим, как и прежде, иногда принимали обратный порядок. Реже – наступали без всякого порядка, бессовестно путая очередность» [Водолазкин; 205].

Изменения, которые происходят с героем, также определяются его сознанием, которое не может «впустить в себя все события одновременно» и фиксирует только самые заметные и значимые из них [Водолазкин; 279]. С этим и связано разделение целостного образа героя в книгах на отдельные, на первый взгляд, казалось бы, не связанные друг с другом образы и наделение героя разными именами.

В *Книге познания* рассказывается о рождении и родителях героя, об обучении его травному делу и молитве. Будущая святость Арсения предопределяется его учителем Христофором, сравнивающим мальчика с птицей харадр, подобно которой «Иисус Христос вознесся на древо крестное и источил <...> пречистую кровь Свою на исцеление греха» [Водолазкин; 31].

В *Книге отречения* герой отказывается от своего тела и предстает под именем Устин – юродивым, человеком божьим, исцеляющим больных и страждущих. Здесь начинается духовный путь героя, не привязанный к пространству и ко времени.

В *Книге пути* герой едет в Иерусалим, и его духовный путь сливается с пространственным путем-дорогой.

В *Книге покоя* герой возвращается на Русь и продолжает исцелять людей. Но теперь его врачевная сила зависит не от трав, а укоренена в молитве. Герой здесь – седой старец, монах Амвросий. Принимая постриг, Амвросий становится Лавром, тем самым уподобляясь вечнозеленому растению, символизирующему собой вечную жизнь.

Герой показан в романе как юродивый, как святой. Еще одна форма, определяющая жанровую специфику книг «Лавра», – житие. Путь героя – путь духовный, о чем не раз говорится в романе: «так что я, любовь моя, иду к самому центру земли. Иду к той ее точке, которая ближе всего к Небу», «главная трудность состоит <...> не в движении, а в выборе пути» [Водолазкин; 278]. Предварение книг романа предисловием – *Пролегоменной* также соответствует структуре жития.

Античный роман с его универсализмом, условностью места действия и времени, житие, а также хронограф, хроника, пасхалия – все эти формы в романе Водолазкина соотносятся по методу экзегезы, образуя единое жанровое образование.

В целом же «Лавр» можно назвать современной Палеей, в которой, согласно законам жанра, повествование о событиях прерывается естественнонаучными рассуждениями. Толковая Палея – книга, в которой, как в Библии, даны ключи к пониманию законов, по которым устроен мир, и к спасению. В ней описано сотворение мира: планет, земли и первых людей, в строении которых ключевой оказывается взаимосвязь *души, мысли и слова*. Именно Толковая Палея стала пратекстом для романа, определив его проблематику и общий структурный облик.

С Толковой Палеей роман Водолазкина имеет множество точек соприкосновения. В «Лавре» даже соблюдена последовательность, соответствующая последовательности описаний ТП. В начале романа учитель Христофор рассказывает мальчику Арсению о сотворении твердей небесной и земной, о светилах, об Адаме и Еве, о животных, птицах и травах.

В рассказе Христофора об устройстве человеческого тела и в идейном, и в стилизованных планах прослеживается палейное повествование. И в романе Водолазкина, и в ТП мозг человека – царь тела, которое устроено по безграничной премудрости Божьей. Вот описание из ТП: «Душа наблюдает за телом – своим жилищем, а сердце и мозг в свою очередь наблюдают за душой,

и в общей сокровищнице они рожают разумную мысль. <...> Потом они посылают мысль ввысь, в небеса. Она по воздуху как по ступеням, проходит воздушную стихию, поднимается над планетами, минует светила, помещает себя в небесной тверди <...> чая явить себя Богу, и снова быстро возвращается к душе, сердцу и мозгу»<sup>248</sup>.

В романе Христофор говорит Арсению: «Всякий орган продуман до мелочей. <...> К мозгу идут жилы и от глаз, и опять-таки мозг превращает буквы в слова. Он – царь всего тела и находится на самом верху, потому что из всех тварей земных лишь человек – разумный и прямоходящий. Его бесплотная мысль, находясь в теле, возносится к небесам и постигает совершенство мира сего» [Водолазкин; 36].

Встреча Арсения и Устины, их любовь в романе подобна любви Адама и Евы, и описанию продолжения рода, данного в Палее: «засеивается небольшая сила, но которая всех из небытия в бытие привела и ныне исполняет и совершает нас по образу Адама»<sup>249</sup>.

Ключевым для романа Водолазкина оказывается образ родового древа (не ризомы без начала и конца) и связанный с ним мотив прорастания, о котором также говорится в Палее: «От ростка произошел мой сын»<sup>250</sup>. В одной из устных бесед исследовательница Е. Б. Скороспелова назвала «Лавр» «растительным» романом. В нем действительно все не разрознено, не фрагментарно, а, как в жизни, прорастает и духовно, и физично во всем.

Арсений лечит и молитвой, и травами. Христофор с его врачебной силой прорастает в Арсении: «Арсений знал, что больные в нем по-прежнему видят Христофора, так что их приход всякий раз был как бы продлением жизни деда <...> Арсений и сам понемногу начинал чувствовать себя Христофором» [Водолазкин; 64]. Строев чувствует свое родство по отношению к Арсению и Устине: «Мне хорошо с ними обоими, сказал Строев, в сердце своем, потому

---

<sup>248</sup> Палея Толковая. – М, 2002. С. 127-128.

<sup>249</sup> Там же. С. 122.

<sup>250</sup> Там же. С. 245.



что в них обоих я чувствую нечто родственное» [Водолазкин; 236]. В Александре Мюллер угадываются черты Устины: «Определенное, можно сказать, созвучие, несмотря на ее немецкое происхождение» [Водолазкин; 236].

Сила, которая приводит всех из небытия в бытие, передающаяся по древу жизни от Христофора к Арсению, – созидательная сила Творца, укорененная в Слове. В романе эта сила описана так: «глядя на ловкие движения своих рук, он стал бояться, что действия их станут рутинной и спугнут ту удивительную силу, которая через них вливалась в больных, но к врачебному искусству прямого отношения уже не имела. Исцеляя людей, Арсений все чаще замечал, что именно с этой силой, а не толченой серой и желтком связано их выздоровление» [Водолазкин; 359].

Руки героя сравниваются с руками музыканта, а обращение с телом больного с игрой на музыкальном инструменте: «пальцы вытянулись <...> Движения рук стали плавны, жесты выразительны. <...> Прикасаясь к телу больного, руки Арсения теряли материальность, они словно струились» [Водолазкин; 63]. Герой в романе показан как творец, мастер, виртуозно владеющий своим искусством.

Арсений проживает земную жизнь за спасение душ возлюбленной и ребенка, ведь, в отличие от тела, душа не создана из праха, бестелесна, «она субстанция нетленная»<sup>251</sup>, и души Устины и ребенка могут быть спасены. Символом этого спасения в романе становится рождение ребенка Анастасии.

В фокусе авторского изображения оказывается явление смерти. Смерть Устины, Власия, чумной мор описываются с мельчайшими подробностями. Смерть – это личный конец света, в котором «есть своя симметрия»: это «конец света. А заодно и конец тьмы» [Водолазкин; 259].

О смерти Христофор говорит Арсению так: «только кажется, что тело разлагается без следа, что смешивается с другими элементами, становясь землей, рекой, травой. Наше тело, Арсение, как разлитая ртуть, которая лежит,

---

<sup>251</sup> Там же. С. 125.

распавшись на мелкие шарики, на земле, но с землей не смешивается. Она лежит себе до тех пор, пока не придет некий умелец и не соберет ее обратно в сосуд. Так и Всевышний вновь соберет наши разложившиеся тела для всеобщего воскресения» [Водолазкин; 37].

Близкое к этому описание мы находим в ТП: тело «распадается в прах на составные части <...> как ртуть, находящаяся в сосуде, так душа в теле; когда проливается на землю, то разделяется на множество капель, но не смешивается с земным прахом, пока не придет некий умелец и не соединит их в одну массу и не вошьет в сосуд, так и наше тело разделяется на свои составные стихии, и так же, когда вострубит труба, пробуждая умерших от века, тут же составятся воедино распавшиеся части нашего тела»<sup>252</sup>.

С мотивом воскрешения в романе связан образ радуги. По пути в Иерусалим в Альпах герои видят радугу: «на дне ущелья ревел поток, и в брызгах его сверкала радуга» [Водолазкин; 299]. В ТП о радуге говорится так: «Я полагаю радугу Мою на облаках, и она будет знамением вечного мира между Мною и между землею. <...> Радуга не простое знамение, а трехзначное: одна часть красная, другая белая и третья зеленая: ее зеленый цвет знаменует премудрость и силу Слова и Бога всяческих, сходящего в мир; ее белый цвет знаменует Святого духа <...> красный цвет знаменует кровь нашего Спасителя и Бога, ибо кровью нам подается знамение спасения»<sup>253</sup>.

Также в романе говорится о царе Соломоне, горе Синай и о Моисее, которому, как повествует ТП, Господь дал две скрижали с десятью заповедями Завета. Образ калачника Самсона, данный в романе, также встречаем и в ТП. Кипарисы, кедры, сосны, описанные в романе Водолазкиным, – деревья святости, связанные с воскрешением, ибо Иисус был «распят на кипарисе, сосне и кедре»<sup>254</sup>.

---

<sup>252</sup> Там же. С. 130.

<sup>253</sup> Там же. С. 153.

<sup>254</sup> Там же. 265.

Герои романа пытаются понять, что есть история и время. История представляется героям, чьи жизни замкнуты во времени, и «свитком в руках Всевышнего», и циклами, и спиральными витками. В «Лавре» изображены личные истории, которые и составляют историю всеобщую.

Время в романе Водолазкина имеет несколько воплощений – это и замкнутый круг (тип времени, характерный для античной историографии)<sup>255</sup>, и спираль, отражающая «хронографический тип истории, который в равной степени касается времени и вечности»<sup>256</sup> – все это время, которого, как объективной данности, не существует. Время, как и пространство, – это свойство человеческого сознания, поэтому в романе Водолазкина можно говорить о хронотопе сознания, о том, что А. Бергсон назвал *длительностью*<sup>257</sup>.

«Время дано нам по милосердию Божию, чтобы мы не запутались, ибо не может сознание человека впустить в себя все события одновременно. Мы заперты во времени из-за слабости нашей», *«исчерпывается не время, но явление»*, – говорит Амброджо Флеккиа, обладающий даром предвидения и предсказавший войну 1494 года, открытие Колумбом Америки [Водолазкин; 279, 288].

Время связано с образом родового древа человечества: «древо познания приводит человечество к смерти, а крестное древо дарует человечеству бессмертие <...> *повторения даны для преодоления времени и нашего спасения»*<sup>258</sup>.

Подобие в «Лавре» – основной структурообразующий прием. Арсений и Устина подобны Адаму и Еве, и потому *времени нет*. С рождением каждого нового человека мир творится заново, ведь пространство и время существуют не объективно, а в сознании человека. И грех, которым отмечено родовое древо человечества, может быть искуплен.

---

<sup>255</sup> Водолазкин Е. Г. Всемирная история в литературе Древней Руси (на материале хронографического и палеяного повествования XI – XV веков). СПб., 2008. С. 94-95.

<sup>256</sup> Там же. С. 95.

<sup>257</sup> «Чистая длительность есть форма, которую принимает последовательность наших состояний сознания, когда наше “я” просто живет, когда оно не устанавливает различие между наличными состояниями и теми, что предшествовали» // Бергсон А. Собр. соч. М., 1992. Т. 1. С. 93.

<sup>258</sup> Там же. С. 377.

В «Лавре» переплетаются три типа повествования: *хроникальное, хронографическое, палейное*<sup>259</sup>. Основные события, происходящие в романе, и даты (рождение героя, возвращение на родину, смерть) соотносятся с событиями Священного писания: с Сотворением мира, со Страшным судом, с потопом. Христофор рассказывает Арсению о создании твердей небесной и земной, о светилах, зверях и птицах, о Боге и о человеке, сотворенном по его подобию из праха земного. Устина вместе с Арсением изучает Псалтирь, числа, отражающие мировую гармонию и обозначающие самые важные вехи в истории человечества (5500-й год от Сотворения мира – рождение Христа; 666 – число Антихриста – символизирует собой завершение истории).

Происходящие события соотносятся также с божественной седмицей, определяющей ход земной жизни человека, с пасхальными, календарными и природными циклами. Время в романе измеряется днями, месяцами, веснами и зимами. Встреча Устины и Арсения происходит в преддверии весны, когда «светло <...> небеса поднялись и стали голубыми» [Водолазкин; 67]. Христофор умирает зимней декабрьской ночью, «когда в природе <...> темно» [Водолазкин; 67]. Устина – также ночью, в ноябре, «в мраке и смраде» [Водолазкин; 97]. В момент ее смерти «луна как раз выбралась из рваных облаков и освещала дверной проем» [Водолазкин; 97]. Утро, когда просыпается Анастасия с ребенком и обнаруживает мертвого Лавра, символизирует рождение новой жизни.

С помощью соотнесения разных временных пластов (настоящего, средневекового и библейского) с природными и календарными циклами в «Лавре» показывается связь времен, непрерывность всех мировых процессов и создается единая картина мироздания в одновременности.

В результате можно говорить о наличии в романе двух образо- и сюжетобразующих осей: вертикальной (одновременность) и горизонтальной (разновременность), которые имеют точки пересечения. Одну из них

---

<sup>259</sup> Первые два типа повествования отождествляются. // Водолазкин Е.Г. Всемирная история в литературе Древней Руси (на материале хронографического и палейного повествования XI – XV веков). СПб., 2008. С.25.

символизируют два сросшихся дуба на кладбище, у которых герой строит свой дом. Другую же – корнеобразная (не ризоматическая) молния, изображенная в сцене бури, и соединяющая твердь небесную с земной. Вертикальная ось символизирует собой божественную вечность, в которой всё сосуществует во вневременности.

Время в вечности, по выражению М. М. Бахтина, «вовсе выключено»<sup>260</sup>, и именно в ней «может раскрыться истинный смысл того, что было, что есть и что будет»<sup>261</sup>. Горизонтальная же ось отражает земной ход событий во времени, которое «лишено подлинной реальности и осмысливающей силы»<sup>262</sup>, не всегда и не везде однородно, для каждого явления идет по-разному.

«Чтобы понять мир, нужно сопоставить все в одном времени, то есть в разрезе одного момента, нужно видеть весь мир как одновременный», – утверждал М. Бахтин<sup>263</sup>. Такую целостную картину мира и пытается воссоздать в «Лавре» Е. Водолазкин, смешивая дискурсы, совмещая разные жанровые формы, соотнося героев и события, принадлежащие разным эпохам, и показывая их все вместе в разрезе одновременности. (Задача, сопоставимая с задачей современной физики).

Сам процесс создания романной ткани, на первый взгляд, по-постмодернистски хаотический, порождает несвойственную для постмодернизма единую структуру этого произведения, характерную для такого типа романа, который можно назвать *романом творения*<sup>264</sup> и отнести к одной из его модификаций – *роману о художнике*. Также «Лавр» – «*роман-модель мира*», в основе которого лежат представления о мироустройстве, о времени и пространстве, о законах, управляющих мирозданием, о всевышнем Творце и о созданном по его подобию человеке.

---

<sup>260</sup> Бахтин М. М. *Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике* // Бахтин М. М. *Вопросы литературы и эстетики*. М, 1975. С.306.

<sup>261</sup> Там же, С. 307.

<sup>262</sup> Там же, С. 307.

<sup>263</sup> Там же, С. 307.

<sup>264</sup> Термин Н. С. Бочкаревой. // Бочкарева Н. С. *Роман о художнике как «роман творения», генезис и поэтика: на материале литератур Западной Европы и США конца XVIII – XIX вв.: дис. д. ф. н. – Пермь, 2001.*

Весь роман «Лавр» Е. Водолазкина строится как метаморфоза времен – поколений (от Сотворения мира до наших дней) подобно «Трудам и дням» Гесиода. Христофора с его женой сменяет Арсений с его Устиной, их, в свою очередь, Строев и Александра Мюллер, как день сменяет ночь, а зиму весна и т. д. С позиций земного хода событий (то есть во времени) – это ряд; в одновременности же – неделимое, сплоченное целое.

Образ дерева (не ризомы без стержня, без начала и конца) является ключевым для всего романа. И образ главного героя, как и образы других героев, нельзя рассматривать вне связи с этим родовым деревом, корни которого ведут к началу начал – к Сотворению мира и к первым людям, описанным в Священном писании.

Главный закон, по которому строится роман, – закон подобия. «Лавр» состоит из сцен, которые не повторяют, но подобны друг другу (их можно соотносить по закону подобия). Этим сцены напоминают греческие авантюры, свойством которых являлась возможность перестановки в пространстве и во времени. Сцена принятия родов Арсением у Устины подобна сцене принятия родов Лавром у Анастасии. История Христофора и его жены подобна истории Устины и Арсения, а та, в свою очередь, истории Строева и Александры Мюллер. Все это вариации одной истории – Адама и Евы и одного сюжета, описанного в Священном писании.

Все сюжеты сцен «Лавра» – вариации одного сюжета Вечной Книги (Библии), которую читает Арсений и для которой, как и для романа – современной палеи Е. Водолазкина, ключевым является мотив творения. Таким образом, «Лавр» представляет собой *роман творения, роман-модель мира, текст о мироустройстве*, главным героем которого является Он в своей многоликости: всевышний Творец – в одновременности и созданный по его подобию человек: Арсений, Устин, Амвросий, Лавр – в разновременности, наделенный божественной способностью творить.

Исторический план романа охватывает события от Сотворения мира и до наших дней, причем временные пласты (библейский, средневековый, современность) не переплетаются, а синхронно сосуществуют, свидетельствуя о непрерывности всех мировых процессов, в результате чего создается единая картина мироздания в одновременности.

Сделанный автором акцент на Средневековье не случаен. «Роль слова в Средневековье была значительнее, чем сейчас» [Водолазкин; 8]. А также именно для Средневековья с его теоцентризмом, линейной концепцией времени, характерной для христианского сознания (Сотворение мира Богом, грехопадение, пришествие Христа, Страшный суд, спасение) основной оказывается идея единства и взаимосвязи всего сущего.

Синхронизации происходящих в «Лавре» событий соответствует особая манера повествования – *ремарочная*, подчеркивающая авторское присутствие в романе и особенно проявляющаяся в ключевых сценах.

К примеру: «Обращаясь к слободским, Лавр показывает на лес. В налетевшем порыве ветра его не слышно. Он просит о помощи. Губы его шевелятся. Слободские знают, что он просит о помощи, но помощи нет» [Водолазкин; 432]. Или: «Лучи скользят сквозь утренние испарения. Иголки сосен светятся. Тени длинные. Воздух густ, ибо еще не растерял запаха проснувшегося леса. Мох мягок. Полон существ, чей дом – лист, а жизнь – день. Анастасия опускается перед Лавром на колени и долго на него смотрит. <...> Касается губами его руки. Рука прохладна, но еще не холодна...» [Водолазкин; 435].

По сути, это ритмизованная проза. Время же в этих авторских ремарках-комментариях в основном настоящее. Е. Водолазкин говорит о прошлом в настоящем времени.

Хронотоп «Лавра» обладает особенностями, характерными для *неисторического романа*.

В «Лавре» в фокусе изображения оказывается *частная жизнь героев* в ее непосредственных связях с событиями общечеловеческого, мирового масштаба (сотворением мира, апокалипсисом).

В романе Е. Водолазкина совмещаются представления о линейном и нелинейном времени: там, где события показаны сквозь призму человеческого сознания, можно говорить об актуализации идеи А. Бергсона о длительности, в основе которой – восприятие времени нелинейного, которое может ускоряться или замедляться. Наряду с нелинейным временем, в «Лавре» сохраняется линейное время, хронологическая последовательность событий и действует хронотоп М. Бахтина.

В целом же в «Лавре» прослеживается интенция к представлению изображаемого в одновременности.

Роман Е. Водолазкина, как и «Возвращение в Панджруд» А. Волоса, – *неисторический роман*, в котором вновь воспроизводится вечный сюжет, описанный в книге Бытия, а главные герои – Арсений и Устина подобны Адаму и Еве. Арсений «осознает себя *сразу в двух временных планах*: в плане локальной преходящей жизни и в плане общеисторических, решающих для судеб мира событий – сотворения мира, рождества и страстей Христовых»<sup>265</sup>.

Позиция автора – взгляд из вечности, охватывающий все происходящие события в одновременности.

Роман же в целом – это разворачивающаяся драма добра и зла, борющихся друг с другом. «Всемирно-историческая борьба между добром и злом – личное дело каждого верующего»<sup>266</sup>. Эта борьба разворачивается в сознании героев. Так, роман Е. Водолазкина по жанровой принадлежности можно назвать «романом творческого самосознания» – одной из модификаций романа о художнике<sup>267</sup>.

---

<sup>265</sup> Гуревич А. Я. Что есть время? // Категории средневековой культуры. – М., 1984. С. 153 - 154.

<sup>266</sup> Там же. С. 154.

<sup>267</sup> Скороспелова Е. Б. Русская проза XX века. От А. Белого «Петербург» до Б. Пастернака («Доктор Живаго»). – М., 2003. С. 201.



«Лавр» только на первый взгляд может показаться по-постмодернистски фрагментарным. Назвать его постмодернистским романом так же относительно, как и Средневековье – основным временем действия в нем. Древнерусский язык соседствует с современным русским, постмодернистские техники письма совмещаются с реалистическими и модернистскими.

В «Лавре» события изображаются из разных временных отрезков в *синхронии*.

Таким образом, несомненно, «Лавр» – знаковое явление в современной прозе, представляющее интерес для исследователей в самых разных аспектах. Особый интерес представляет вопрос о его жанровой принадлежности в силу совмещения в нем большого количества разных жанров.

Несмотря на все описанное выше многообразие жанровых форм, представленных в «Лавре», доминирующей оказывается *форма биографии*.

Так же как и «Возвращение в Панджруд» А. Волоса, «Лавр» Е. Водолазкина А. В. Саломатин называет биографией: «сближают сочинения и ключевой мотив пути, в том числе – духовного, и то, что оба они представляют собой биографии главных героев. «Лавр» – своего рода житие русского врача Арсения, всей своей жизнью, меняя имена и ипостаси, стремящегося искупить произошедшую по его вине гибель возлюбленной Устины»<sup>268</sup>.

В основе «Лавра» – реальная история из жизни Варлаама Керетского, убившего свою жену, раскаявшегося и искупившего грех: «*сие тело откопав, в судно вложив во гробе, сам же во второй гроб (судно) устремився, с мертвым шествуя по окяну морю, по непроходным местам*»<sup>269</sup>.

Варлаам Керетский стал прототипом Арсения, а история с убийством жены и искуплением греха положена в основу сюжета книги Е. Водолазкина, в которой преобладает доля художественного вымысла.

---

<sup>268</sup> Саломатин А. В. Лекарь поневоле и странствующий слепец. О романах Евгения Водолазкина и Андрея Волоса. // Вопросы литературы. 2015. № 4. // URL <http://magazines.russ.ru/voplit/2015/4/6s.html>

<sup>269</sup> Варлаам Керетский. // <http://drevo-info.ru/articles/4317.html>

«Лавр» – биографический роман творения, в котором ярко проявляются две тенденции: движение к «биографии без биографического» и внеисторизм.

### **§2.3. Биофикшн и внеисторизм как знаковые явления мирового литературного процесса конца XX – начала XXI века**

Биофикшн и внеисторизм – явления, характерные для мирового литературного процесса. В подтверждение можно назвать следующие тексты-биофикшн о художнике: «Контрабас» П. Зюскинда (1980), «Сестра сна» Р. Шнайдера (1992), «Пианистка» Э. Елинек (1983), «Снег» (2002) О. Памука, «Дневник» Ч. Паланика (2003), «Карта и территория» М. Уэльбека (2010), а также «Портрет призрака» Г. Норминтона (2005) – яркий пример внеисторического романа о художнике в мировой литературе.

В фокусе изображения в текстах – жизнеописание героев: контрабасиста, композитора Элиаса Альдера, пианистки Эрики, поэта Ка, художников Мисти Клейнман, Питера Уилмота, фотохудожника Джеда Мартена, художника Натаниэля Деллера. Прослеживается путь становления героев как творческих личностей. Для всех рассматриваемых текстов характерно наличие мотивов творения и неразрешимость конфликта – творец / общество; творчество / жизнь.

Жизнь героя контрабасиста в «Контрабасе» П. Зюскинда описывается с детства, в котором кроются мотивы выбора творческого вектора его дальнейшего существования: «Нет, контрабасистами в самом деле не рождаются. Дорога к этому инструменту ведет окольными путями. <...> Моя судьба, например, типична для контрабасиста: <...> Из ненависти к отцу я отказываюсь от чиновничьей карьеры, решаю стать музыкантом; матери я мщу, выбирая самый большой, самый неудобный инструмент, не предназначенный для сольных выступлений; а чтоб уж их обоих разочаровать <...> я становлюсь-

таки государственным чиновником: контрабасистом Государственного оркестра<sup>270</sup>»<sup>271</sup>.

Рассказ о целой жизни героя уместается в рамки одного монолога. Контрабасист рефлексировал над тем, как изменилась бы его *биография*, если бы он испортил премьеру и позвал бы Сару: «Жизнь моя изменится самым решительным образом. Это был бы этап в моей биографии» [Зюскинд; 110]<sup>272</sup>.

В «Контрабасе» П. Зюскинда возможность создания *Gesamtkunstwerk* – универсального произведения искусства, характерная для романтических представлений о мире, вдохновлявшая йенских романтиков в первой половине XIX века, а во второй – Р. Вагнера и А. Скрябина, развенчивается. Культ гения в монопьесе также развенчивается. Главный герой – контрабасист – всего лишь контрабасист: «про меня никто не скажет, ага, контрабас, ибо я теряюсь в массе» [Зюскинд; 71]<sup>273</sup>. Вся жизнь контрабасиста – жизнь не музыканта, а ремесленника: «...В душе своей я ремесленник. Не музыкант» [Зюскинд; 99]<sup>274</sup>. Как метко отмечает А. Пфистер<sup>275</sup>, в «Контрабасе» «критика культа гения – это, прежде всего, оправдание художника, который сопротивляется поставленным ему требованиям. С одной стороны, это демистификация художника, но это также и отчаяние художника, познавшего свое бессилие. Он (контрабасист) высмеивает культ гения, но одновременно страдает от того, что не является даже гением»<sup>276</sup>.

---

<sup>270</sup> Зюскинд П. Контрабас. – СПб., 2004. С. 51-52. Далее ссылки на это издание даются в тексте.

<sup>271</sup> Nein, geboren wird man wirklich nicht zum Kontrabaß. Der Weg dorthin führt über Umweg, Zufall und Enttäuschung. <...> Ein typisches Kontrabassisten-Schicksal ist zum Beispiel meines <...> Aus Haß auf den Vater beschließe ich, nicht Beamter, sondern Künstler zu werden; aus Rache an der Mutter aber am größten, unhandlichsten, unsolistischsten Instrument; und um sie quasi tödlich zu kränken und zugleich dem Vater noch einen Fußtritt übers Grab hinweg zu versetzen, werde ich nun doch Beamter: Als Kontrabassist im Staatsorchester, drittes Pult. // Süskind, Patrick. Der Kontrabass: Roman / Süskind Patrick. – Zurich: Diogenes, 1997. S. 13. // <http://www.twirpx.com/file/411521/>

<sup>272</sup> Es wäre ein Einschnitt in meine Biographie. // Süskind, Patrick. Der Kontrabass: Roman / Süskind Patrick. – Zurich: Diogenes, 1997. S. 35. // <http://www.twirpx.com/file/411521/>

<sup>273</sup> Soviel schauen auf mich in einer ganzen Saison nicht. // Süskind, Patrick. Der Kontrabass: Roman / Süskind Patrick. – Zurich: Diogenes, 1997. S. 20. // <http://www.twirpx.com/file/411521/>

<sup>274</sup> Ich bin Handwerker. Innerlich bin ich Handwerker. Musiker bin ich nicht. // Süskind, Patrick. Der Kontrabass: Roman / Süskind Patrick. – Zurich: Diogenes, 1997. S. 31. // <http://www.twirpx.com/file/411521/>

<sup>275</sup> Pfister A. Der Autor in der Postmoderne. Mit einer Fallstudie zu Patrick Süskind. Dis of Ph. Fribourg. Universität Fribourg. 2004. S. 129.

<sup>276</sup> «Die Kritik am Geniekult ist hier vor allem eine Rechtfertigung des Künstlers, der sich gegen die Forderungen, die man an ihn stellt, zur Wehr setzt. Das ist einerseits eine Entmystifizierung des Künstlers, bzw. seine Verteidigung gegen

Весь же оркестр, в котором играет контрабасист, – «копия человеческого общества» [Зюскинд; 72]<sup>277</sup> – общества диссонансов, в котором царит жесткая иерархия, и нет полифонии.

В монопьесе П. Зюскинда посредством сравнения с оркестром дается собирательный образ человеческого общества, главный принцип существования которого – диссонанс.

Название глав романа «Сестры сна» Р. Шнайдера отражает основные этапы и вехи в жизни Элиаса Альдера: «Рождение», «Отец детям своим», «Дар Божий», «Взаперти», «Голос, твари и орган», «Сей день отрады и чудес», «Зима 1815 года», «Эльзбет и весна» и т. д.

Логика повествования подчинена основной задаче – описанию событий из жизни или событий, так или иначе влияющих на жизнь Элиаса. Остальные герои и их биографемы – фоновая линия повествования в тексте Р. Шнайдера. Как только тот или иной герой выполнил свою функцию – (перестает влиять на судьбу Альдера) повествование о нем прекращается. Так, к примеру, происходит с акушеркой Эллензеншей, повествование о жизни которой чередуется с рассказом о рождении гениального ребенка – Элиаса.

«Пианистка» Э. Елинек представляет собой жизнеописание пути и становления главной героини Эрики как творческой личности, которую, как «голубой цветок», в инкубаторских условиях пытается взрастить ее мать, чтобы создать из дочери пианистку с мировым именем – художественную натуру – нечто особенное, нежели серая масса. Недаром Эрику назвали по имени цветка. В этом имени «матушке пригрезилось нечто кроткое и нежное». «Эрика – вересковый куст, цветущий в пустоши»<sup>278, 279</sup>.

---

die Philister, aber es ist gleichzeitig auch das Gezeter des gescheiterten Künstlers, der sein eigenes Unvermögen erkannt hat. <...> Er verspottet den Geniekult zwar, aber er leidet gleichzeitig daran, selbst kein Genie zu sein».

<sup>277</sup> Weil ein Orchester, müssen Sie sich vorstellen, ist und muß sein ein streng hierarchisch gegliedertes Gebilde und als solches ein Abbild der menschlichen Gesellschaft. // Süskind, Patrick. Der Kontrabass: Roman / Süskind Patrick. – Zurich: Diogenes, 1997. S. 20. // <http://www.twirpx.com/file/411521/>

<sup>278</sup> Елинек Э. Пианистка. – СПб., 2004. С. 39. Далее ссылки на это издание даются в тексте.

<sup>279</sup> Erika, die Heideblume. Ihrer Mutter schwebte vorgeburtlich etwas Scheues und Zartes dabei vor Augen. // Jelinek, Elfriede. Die Klavierspielerin: Roman / Jelinek Elfriede. – Hamburg: Rowohlt, 1988. S. 25.

Для матушки важна не сама Эрика, а *биография* Эрики: «<...> *биографии* художников, а они для художника – самое важное» [Елинек; 313]. Именно *биографию* дочери творит ее матушка, ограждая от всех жизненных радостей и невзгод, которые, по ее мнению, могут испортить жизнь творческого человека – жизнь, ограниченную и всецело подчиненную искусству, в отличие от жизней обычных людей.

В романе Э. Елинек романтический культ гения развенчивается. Гениальной сочинительницы уровня Шуберта или Брамса из Эрики не получается, и она становится своего рода скриптором – исполнительницей чужих произведений, преподавателем Венской консерватории. Развенчание культа гениальности показано в романе и как невозможность сопротивления *времени*. «Музыке отдано все ее время. Все остальное не стоит ее времени. <...> Время вокруг Эрики медленно застывает как гипс. <...> Эрика сидит, <...> ощущая на себе гипсовые крошки времени <...> и выдавливает из себя: мне пора домой, пора домой» [Елинек; 12]<sup>280</sup>. «Время проходит, и мы проходим вместе с ним» [Елинек; 24]<sup>281</sup>. Эрика, как Грегор Замза, «словно насекомое в янтаре, вне времени, вне возраста», «у Эрики нет истории, и она не впутывается ни в какие истории. Это насекомое совершенно утратило способность бегать и ползать. Эрика живет, запеченная в изложницу бесконечности» [Елинек; 24]<sup>282</sup>.

В романе Э. Елинек деконструкции подвергается поэтика немецкого *Künstlerroman* XIX века: двоемирие (сон/реальность), двойничество, характерные для романтического мировосприятия, а также все, что олицетворяет поэтически-возвышенный голубой цветок романтизма.

В результате обнажается вся проза жизни, выраженная в образных и когнитивных метафорах: «мотылек, навьюченный громоздкими предметами»

---

<sup>280</sup> Die Musik füllt Erikas Zeit voll aus. Keine andere Zeit hat darin Platz. <...> Erika sitzt <...> mit den gipsernen orthopädischen Kragenresten der Zeit um ihren dünnen Hals herum zum Gespött der anderen da und muß zugeben: ich muß jetzt nach Hause. // Jelinek, Elfriede. Die Klavierspielerin: Roman / Jelinek Elfriede. – Hamburg: Rowohlt, 1988. S. 8.

<sup>281</sup> Die Zeit vergeht, und wir vergehen in ihr. // Jelinek, Elfriede. Die Klavierspielerin: Roman / Jelinek Elfriede. – Hamburg: Rowohlt, 1988. S.15-16.

<sup>282</sup> Erika hat keine Geschichte und Kerbtier macht keine Geschichten. Die Fähigkeit zum Krabbeln Kriechen hat dieses Insekt längst verloren. Eingebakken ist Erika in die Backform der Unendlichkeit. // Jelinek, Elfriede. Die Klavierspielerin: Roman / Jelinek Elfriede. – Hamburg: Rowohlt, 1988. S. 15-16.

[Елинек; 25]<sup>283</sup>, «ее пальцы вколачивают секунды в клавиши» [Елинек; 65]<sup>284</sup>, «от искусства не бывает отпуска» [Елинек; 48]<sup>285</sup>. «Автор использует язык, как музыкант использует свой инструмент, извлекая из него разнообразнейшие звуки», – отмечает Ю. В. Пасько, анализируя связь языка и музыки в романе. Сам текст романа, подобно музыкальному произведению, – «текст звучащий, полный смысловых диссонансов»<sup>286</sup>.

Таким образом, по своей проблематике и структуре текст Э. Елинек имеет много общего с «Машей Региной» В. Левенталя: жизнь главной героини – Эрики, так же как и жизнь Маши Региной, отравлена творчеством. Образ Эрики имеет много общего с образом Маши Региной.

«Снег» О. Памука представляет собой жизнеописание Ка, в котором прослеживается творческий путь становления героя Ка как поэта.

Логика строения жизни Ка подобна логике строения снежинки: «эта снежинка изображает в определенной форме его жизнь, так и это стихотворение должно быть в том месте снежинки, которое объясняло бы логику его жизни, в месте, близком к его сути»<sup>287</sup>. Имя героя Ка созвучно названию «Каг» – снег. Само название текста О. Памука – своего рода «биографема», которая, как заметил Р. Барт, подобна атому («ou chez Barthes, la métaphore lucrétienne de l'atome que constitue le biographème»)<sup>288</sup> и которая задает всю биографическую структуру текста О. Памука. Манера повествования в «Снеге» – манера биографа, воссоздающего вымышленную историю своего героя – поэта Ка. В качестве биографа Ка выступает, как подмечено в статье Н. Артюрк, – автор, который появляется в конце романа в главе «Потерянная зеленая тетрадь» и имеет неполное сходство с Орханом

<sup>283</sup> Ein sperrig behangener Falter // Jelinek, Elfriede. Die Klavierspielerin: Roman / Jelinek Elfriede. – Hamburg: Rowohlt, 1988. S. 16.

<sup>284</sup> IHR selbst wird die Zeit jede Sekunde schmerzlicher wie ein Uhrwerk ticken ihre Finger die Sekunden in die Tasten. // Jelinek, Elfriede. Die Klavierspielerin: Roman / Jelinek Elfriede. – Hamburg: Rowohlt, 1988. S. 41.

<sup>285</sup> es von der Kunst niemals Urlaub // Jelinek, Elfriede. Die Klavierspielerin: Roman / Jelinek Elfriede. – Hamburg: Rowohlt, 1988. S. 31.

<sup>286</sup> Пасько Ю. В. Взаимопроникновение музыки и языка в творчестве Э. Елинек (на примере романа «Пианистка»). // Вестник Московского государственного областного университета. 2010. № 3. С. 171.

<sup>287</sup> Памук О. Снег. – СПб., 2007. С. 112. Далее ссылки на это издание даются в тексте.

<sup>288</sup> A. Gefen Le Genre des nomes: la biofiction dans la littérature française contemporaine. // B. Blanckeman, A. Mura-Brunel, M. Dambre Le roman français au tournant du XXI<sup>e</sup> siècle. Presses Sorbonne Nouvelle. 2004. P. 313.

Памуком<sup>289</sup>. Но это не имплицитный, как считает Н. Артюрок, а эксплицитный автор.

Эксплицитный автор, собирая факты из жизни Ка, представляется другом поэта. Из его рассказа читатель узнает о Ка со стороны: о его характере, отношении к искусству, стихотворениях, написанных Ка в разное время:

«В молодости Ка смеялся над поэтами, которые придавали себе слишком большое значение еще при жизни, кичась, превращаясь в памятники самим себе, на которые никто не обращал внимания, потому что были уверены, что любая глупость, которую они написали, в будущем станет темой исследования. Тому, что он последние четыре года своей жизни самостоятельно толковал стихотворения, которые сам написал, после того как много лет презирал поэтов, писавших, обольстившись модернистскими вымыслами, трудные для понимания стихи, все-таки есть несколько смягчающих извинений. При внимательном чтении его записок становится понятно, что Ка не чувствовал, что сам написал стихотворения, которые пришли к нему в Карсе. Он верил в то, что был только посредником для того, чтобы записать их, что эти стихотворения "пришли" к нему откуда-то извне, и чтобы их можно было привести в качестве примера такими, как они пришли, Ка в нескольких местах написал, что вел эти заметки, чтобы изменить свое "пассивное" положение, чтобы понять смысл стихотворений, которые он написал, и разгадать их скрытую симметрию»[Памук; 474].

Выступая в качестве личного биографа своего героя, эксплицитный автор дает достаточно полное жизнеописание Ка, основываясь на рассказах знавших поэта людей, на письмах и заметках Ка, а также слухах: «Я выслушал очень много версий относительно того, что его убили исламисты, турецкие спецслужбы, армяне, бритоголовые немцы, курды или турецкие националисты» [Памук; 477].

---

<sup>289</sup> we might call an "implied author" named Orhan, who reveals himself at the narrative's end and who bears a certain both calculated and incomplete likeness to Orhan Pamuk // *Ertürk N. Those Outside the Scene: Snow in the World Republic of Letters. // New Literary History, Volume 41, Number 3, 2010, Pamuk, Orhan. Kar: Roman / Pamuk Orhan. – İstanbul: İletişim yayınları, 2005. S. 638.*

В биографии поэта Ка есть неявные переключки с биографическими фактами из жизни самого Орхана Памука, покинувшего Турцию и долгое время жившего на Западе. Поэт Ка также долгое время живет за границей (двенадцать лет в Германии) в качестве политического ссыльного, в отличие от Памука он никогда не был женат и, как следует из текста романа, особо не интересовался политикой.

В «Дневнике» Ч. Паланика несколько героев-художников – Мисти Клейнман, Питер Уилмот. «Дневник» представляет собой биографические описания героев, в которых прослеживается путь становления их как творческих личностей. Манера повествователя в «Дневнике» – манера биографа с фотографической и фактографической точностью воспроизводящего жизни героев: Питера Уилмота, художницы Мисти, ее дочери: их меняющийся со временем внешний облик, привычки, отношение к искусству и т. д.

Оптика Ч. Паланика – оптика микроскопа. Роман открывается своего рода портретом – детальным описанием лица мужа героини Питера Уилмота – всех его складок и морщин. При этом приводятся анатомические термины (морщины – «ритиды», mentalis – подбородочная мышца и т. д.).

Как подмечает Н. С. Бочкарева, само название «Дневник» – аллюзия на «Дневник одного гения» С. Дали<sup>290</sup>. Однако дневник в романе Ч. Паланика приобретает больший масштаб, чем обычный дневник – обычные мемуары.

Недаром повествование в дневнике, который ведет художница Мисти и в который записывает факты из своей жизни, жизнью мужа и дочери, соотносится с фазами луны. Дневник олицетворяет собой весь мир в целом как проекцию человеческого сознания – подлунный мир, лишенный совершенства. Слова: «Все – автопортрет. Все – дневник» – слова-рефрены, определяющие форму романа Ч. Паланика, – дневник – автопортрет человека: «Если верить графологии, в почерке видны три аспекта любой личности. Все, что ниже слова, хвостик маленькой буквы «g» или, например, «у», намекает на наше

---

<sup>290</sup> Бочкарева Н. С. Парадокс художника в романе Чака Паланика «Дневник». // Вестник Пермского университета. Вып. 4(10). 2010. С. 202.



подсознание. То, что Фрейд назвал бы «ид». <...> Как ты пишешь, как ты ходишь по улице – вся твоя жизнь отражается в каждом твоём действии. <...> Как шевелишь руками. Твоя биография всегда на виду<sup>291</sup>»<sup>292</sup>.

В фокусе изображения в романе «Портрет призрака» Г. Норминтона – *жизнеописание* художника Натаниэля Деллера, его творческий путь и становление как творческой личности. Жизнь Деллера описана с рождения и до смерти.

Деллер сам рассказывает о своем детстве, в котором содержатся предпосылки для дальнейшего занятия искусством: «При рождении у меня было все. В том числе и богатство, достаточное, чтобы я мог следовать своим склонностям, не оглядываясь на нужду. Как отец угадал во мне страсть к искусству – не знаю. Должно быть, в моих глазах он увидел отсветы его огня<sup>293</sup>»<sup>294</sup>. В детстве Натаниэля привлекает природа: «Ребенком я мог в восхищении созерцать природу целыми часами. Меня привлекало все: формы древесных крон; биение сока в стеблях травы; тени облаков на склоне холма. <...> Когда я видел распускающийся цветок, я чувствовал, что должен, просто обязан сохранить нежную прелесть лепестков до того, как они поникнут и засохнут» [Норминтон; 98]<sup>295</sup>.

Учась у Николаса Кейзера, молодой Натаниэль копирует «манеру своего учителя в живописи» и повторяет «за ним его догмы» [Норминтон; 181]<sup>296</sup>. В молодости Натаниэль «непоколебимо верил, что душа человеческая есть сущность, которая возвращается к Богу после того, как разбивается сосуд ее

<sup>291</sup> Палашик Ч. Дневник. – М., 2016. С. 72. Далее ссылки на это издание даются в тексте.

<sup>292</sup> Graphology says the three aspects of any personality show in our handwriting. Anything that falls below the bottom of a word, the tail of a lowercase g or y for example, that hints at your subconscious. What Freud would call your id. <...> You writing, you walking down the street, your whole life shows in every physical action. <...> What you do with your hands, you're always blabbing your life story. // Palahniuk, Chuck. Diary: A novel. / Palahniuk Chuck. – New York: Anchor books, 2004. P. 56.

<sup>293</sup> Норминтон Г. Портрет призрака. – М., 2006. С. 98. Далее ссылки на это издание даются в тексте.

<sup>294</sup> I was born with every advantage, wealthy enough to pursue my course unchecked by need. I do not know how my father guessed my passion for art. Perhaps he saw the fire in my eyes // Gregory Norminton. Ghost Portrait: Roman / Gregory Norminton. – London: Hodder & Stoughton, 2005. – 208 p. // URL <https://read.amazon.com/> P. 70.

<sup>295</sup> As a child, I spent hours enraptured in the contemplation of nature. The pulse that shapes a growing plant, the shadows cast by clouds on a hillside. <...> I had to capture something of its essence, preserve the flower's bloom before it bruised and withered. // URL <https://read.amazon.com/> P. 70.

<sup>296</sup> So Nathaniel copied his tutor and parroted his philosophy // URL <https://read.amazon.com/> P. 136.

бренного тела. Он рисовал мертвецов: запечатлевал пустоту некогда оживленных лиц, старательно вырисовывал черты, что когда-то вызывали нежность у тех, кто любил этих людей. Ему удавалось передать (и неплохо) то, что осталось от них, но не то, что навеки покинуло их тела»[Норминтон; 187]<sup>297</sup>.

Умудренный годами господин Деллер понимает всю утопичность своих попыток: «природа, согласно традициям, – это лишь мертвые орнаменты. Терпеть не могу охотничьи сцены, ибо цель охоты – смерть, а за смертью следует разложение» [Норминтон; 101]<sup>298</sup>. В конце романа он говорит своей жене, представшей перед ним, как видение: «–Я утратил веру. С моей смертью твое лицо навсегда покинет этот мир» [Норминтон; 253]<sup>299</sup>. На что получает ответ: «–Другие займут его место, Натаниэль. Никто не может поставить монумент, что будет неподвластен течению времени. Попытка увековечить жизнь на холсте нарушает его. <...> Без каждого из прежних поколений не было бы и нас. Каждая связь через века связывает нас в конечном счете с Богом» [Норминтон; 254]<sup>300</sup>.

Таким образом, «Портрет призрака» Г. Норминтона по форме представляет собой житие-биос, по структуре соответствующее «биографии без биографического», в которой нарушена хронологическая последовательность описания вымышленных фактов из вымышленной жизни художника Н. Деллера.

В рассматриваемых текстах присутствует описание произведений героев-творцов и творческого процесса.

---

<sup>297</sup> Nathaniel believed, unshakeably, that the soul exists, that some essence returns to God when the vessel of the body is broken. He had tried. As an act of piety, to capture the vacancy of once-inhabited faces, to record the cheek that might have inspired a lover's caress before it turned an inhuman colour. He could convey, well enough, what remained of these men; but how to suggest what he'd felt? // URL <https://read.amazon.com/> P. 140.

<sup>298</sup> Nature, according to convention, interests only as dead ornaments. And I hate a hunting scene with its rotting aftermath. URL <https://read.amazon.com/> P. 72.

<sup>299</sup> I have not the faith. With my death your face will be lost to the world. URL <https://read.amazon.com/> P. 192.

<sup>300</sup> Other faces will take its place, Nathaniel. No man can build a monument against time. To seek to preserve life on canvas is a contradiction. <...> Without each generation we would not be. By each link through the ages we are joined at last with God. URL <https://read.amazon.com/> P. 192-193.

В «Сестре сна» Р. Шнайдера Элиас наделен природным даром достигать «звуковых частот, доступных слуху животных, пробиться в ультразвуковой диапазон летучих мышей, издавать звуки, не слышимые человеческим ухом, но внятные собакам и лисам<sup>301</sup>»<sup>302</sup> и слышать Вселенную: «потоками невообразимой мощи стихия звука и шума обрушивалась на ребенка. Тут было все: беспорядочный грохот сотен сердец, треск костей, журчание крови в бесчисленных артериях, сухое трение сомкнувшихся губ, скрежет и шелканье зубов, невероятный звуковой сплав икоты, кряхтения, глотания слюны, кашля, сморкания и отрыжки, бульканья студнеобразных желудочных соков, громких всплесков мочи, шороха волос на голове и еще более дикого шороха, производимого звериными шкурами, глухого шуршания одежды, трущейся о кожу, тонкого пения испаряющихся капель пота»[Шнайдер; 51-52]<sup>303</sup>.

Он слышит биение сердца Эльзбет, в которую платонически влюблен, звуки любви – совпадение ритмов сердец. После того как перед его глазами предстает грех, музыка меняется: «его игра все больше изобиловала диссонирующими звуками» [Шнайдер; 192]<sup>304</sup>. Смерть же прерывает игру молчанием, паузой. Все это отражается в музыкальных сочинениях Альдера.

Природа преобразается органистом в музыку. Что есть природа – космос, созданный Богом, или хаос безбожья, ассонанс или диссонанс?

«Мы больше не можем описать цельную картину мира, которая невероятно усложнилась», – считает сам Р. Шнайдер<sup>305</sup>. Возможность создания *Gesamtkunstwerk* в «Сестре сна» развенчивается, гения Элиаса Альдера окружающие воспринимают как аутсайдера: «Проклятье! С малышом-то

---

<sup>301</sup> Шнайдер Р. Сестра сна. – СПб., 2003. С. 80. Далее ссылки на это издание даются в самом тексте.

<sup>302</sup> die Hörfrequenzen der Tiere getroffen, hatte im Ultraschall der Fledermäuse gesungen, in den Frequenzen der Füchse und Hunde gepfiffen. // Schneider, Robert. Schlafes Bruder: Roman / Schneider Robert. – Leipzig: Reclam, 2000. S. 56.

<sup>303</sup> Dann das unbeschreibliche Konzert von Geräuschen und Lauten aller Tiere und aller Natur und die nicht enden wollende Zahl der Solisten darin. Das Muhen und Blöken, das Schnauben und Wiehern, das Gerassel von Haliferketten, das Lecken und Zungengewetze an Salzsteinen, das Klatschen der Schwänze, das Grunzen und Rollen, das Furzen und Blähen, das Quicken und Piepsen, das Miauen und das Gebell, das Gackern und Krähen, das Zwitschern und Flügelschlagen, das Nagen und Picken, das Grabschen und Scharren ... // Schneider, Robert. Schlafes Bruder: Roman / Schneider Robert. – Leipzig: Reclam, 2000. S. 37-38.

<sup>304</sup> wurde sein Spiel nur desto reicher an dissonierenden Klängen. // Schneider, Robert. Schlafes Bruder: Roman / Schneider Robert. – Leipzig: Reclam, 2000. S. 130.

<sup>305</sup> Kruse B.A. Interview mit Robert Schneider. // Der Deutschunterricht № 2, 1996. S. 95.

неладно! Ну и голосок!» – подумал Зефф и заткнул уши с такой силой, что у него жилы вздулись на руках» [Шнайдер; 40]<sup>306</sup>.

В «Сестре сна» Р. Шнайдера показан диссонансный мир, изображающийся сквозь призму человеческого сознания героя, обладающего иными возможностями, отличными от обычных людей. К «Сестре сна» применимо понятие Ф. Деглера «*asthetische reduktionen*»: текст обладает особой нарративной перспективой, которая ограничивает перцепцию героя Элиаса Альдера до одной сенсорной сферы – акустической.

«Сестра сна» – деконструкция немецкого романтического романа о художнике. Герой романа органист Элиас Альдер отказывается от сна – проспавшего времени, которое считает расточительством и грехом и за которое человеку придется расплачиваться в чистилище. Сон, считавшийся откровением у романтиков, в романе Р. Шнайдера лишь потеря времени, иллюзия жизни. «Сестра сна» – деконструкция немецкого романтического романа о художнике.

В романе «Снег» О. Памука стихотворение Ка под названием «Снег» – копия жизни поэта. Оно «вместило в себя все, о чем он только что думал: падающий снег, кладбища, черного пса, весело бегающего по зданию вокзала, множество детских воспоминаний и Ипек...»[Памук; 112] и состоит из тридцати четырех строк.

Мир же по строению уподобляется *кристаллу снега*: «Ка узнал, что после того, как снежинка кристаллизуется на небе в форме шестиконечной звезды и, опускаясь на землю, теряет форму и исчезает, проходит в среднем восемьдесят минут, что каждая снежинка принимает свою форму по многим непонятным и загадочным причинам, под воздействием разных факторов, таких как ветер, холод, высота облаков, и тогда он почувствовал, что существует связь между снежинками и людьми»[Памук; 472].

---

<sup>306</sup> «Gottverreckt mit dem Bub ist etwas falsch! Die Stimm'!» dachte Seff und preßte die Ohren zu, daß ihm die Adern aus den Händen quollen. // Schneider, Robert. Schlafes Bruder: Roman / Schneider Robert. – Leipzig: Reclam, 2000. S. 29.

Кристаллическая снежинка по своей структуре кажется поэту совершенной. Он пытается передать это совершенство мира в одноименном стихотворении «Снег», представляющемся ему также совершенным: «он отчетливо понимал, что это стихотворение совершенно, и это усиливало его волнение и счастье» [Памук; 112]. Спустя *время* Ка напишет новое стихотворение, которое состоит из тридцати шести строчек и уже не кажется поэту столь совершенным. Итог – Зеленая тетрадь, в которой девятнадцать стихотворений располагаются на девятнадцати точках снежинки. Так в «Снеге» развенчивается культ гениальности и возможность создания *Gesamtkunstwerk* – универсального произведения искусства. Мир не поддается упорядочиванию силами искусства, искусство далеко не совершенно. Но сам роман, в основе которого, как и в романе А. Битова «Преподаватель симметрии», принцип симметрии, представляет собой попытку создать *Gesamtkunstwerk*.

В «Дневнике» Ч. Паланика, будучи девочкой, Мисти рисует «улицы, когда голые ветки покрыты изморозью. Рисовала их, когда птицы прилетают с юга и таскают в гнезда песколюбку и сосновые иглы. А потом – когда расцветают наперстянки, выше, чем в рост человека. А потом – когда их обгоняют подсолнухи. А потом – когда листья спиралью слетают вниз, на землю, бугристую от грецких орехов и каштанов» [Паланик; 16]<sup>307</sup>. Так *ясно*, как подчеркивает Ч. Паланик, видит *реальность* Мисти: «Она видела все это так ясно!» [Паланик; 16]<sup>308</sup>. Ее дочь Тэбби, как и ее мать, рисует розы и птичек, воспринимая *реальность* подобно Мисти.

Мольберт, масляные краски, которыми рисует Мисти Клейнман, – день вчерашний по сравнению с тем искусством, которое ей демонстрирует Питер Уилмот. Питер Уилмот воспринимает *реальность* по-другому, с другого ракурса. И настоящее искусство для него другое – шокирующее Мисти,

---

<sup>307</sup> She painted the streets with ice in the bare trees. She painted it with birds coming back, each gathering beach grass and pine needles to build a nest. Then, with foxgloves in bloom, taller than people. Then with even taller sunflowers. Then with the leaves spiraling down and the ground under them lumpy with walnuts and chestnuts. // Palahniuk, Chuck. *Diary: A novel.* / Palahniuk Chuck. – New York: Anchor books, 2004. P. 10.

<sup>308</sup> She could see it so clear. // Palahniuk, Chuck. *Diary: A novel.* / Palahniuk Chuck. – New York: Anchor books, 2004. P. 10.

искусство страдания. Для него «любая картина – автопортрет. <...> угол, который ты выбираешь, освещение, композиция, техника, – это все ты. Даже причина, по которой ты выбрал конкретную сцену, – ты. Ты – каждый цвет и каждый мазок» [Паланик; 163]<sup>309</sup>. «Единственное, что способен сделать художник, – описать свое собственное лицо» [Паланик; 163]<sup>310</sup>, – считает Питер: «Твой почерк. Твоя походка. Твой любимый узор сервиза. Все выдает тебя. На всем, что ты делаешь, печать твоей руки» [Паланик; 163]<sup>311</sup>.

Красота в романе – синдром Стендаля – «когда картина, да любое произведение искусства, столь красива, что ошеломляет зрителя. Разновидность шока» [Паланик; 128]<sup>312</sup>, а книги в библиотеке – это «чье-то самодельное бессмертие. <...> Чья-то жизнь после смерти» [Паланик; 29]<sup>313</sup>.

Питер Уилмот видит задачу художника в том, чтобы «создавать порядок из хаоса» [Паланик; 165]<sup>314</sup>. «Ты кладешь вместе детали, ищешь закономерность и организуешь их. Осмысливаешь бессмысленные факты. Совмещаешь кусочки всего, как пазл. Тасуешь и переорганизуешь. Делаешь коллаж. Монтируешь. Собираешь» [Паланик; 165]<sup>315</sup>. «Эти бесполезные детали, – говорил Питер, – бесполезны только до тех пор, пока их все не соединишь» [Паланик; 165]<sup>316</sup>. Аналогия – основной прием построения высказываний Питера и всего романа в целом: «Твой почерк. Твоя походка. Твой чайный сервиз. Все выдает твои

---

<sup>309</sup> everything you do is a self-portrait. <...> the angle you use, the lighting, the composition, the technique, they're all you. Even the reason why you chose this scene, it's you. You are every color and brushstroke. // Palahniuk, Chuck. *Diary: A novel.* / Palahniuk Chuck. – New York: Anchor books, 2004. P. 132.

<sup>310</sup> The only thing an artist can do is describe his own face. // Palahniuk, Chuck. *Diary: A novel.* / Palahniuk Chuck. – New York: Anchor books, 2004. P. 132.

<sup>311</sup> Your handwriting. The way you walk. Which china pattern you choose. It's all giving you away. Everything you do shows your hand. Everything is a self-portrait. Everything is a diary. // Palahniuk, Chuck. *Diary: A novel.* / Palahniuk Chuck. – New York: Anchor books, 2004. P. 132-133.

<sup>312</sup> a painting, or any work of art, is so beautiful it overwhelms the viewer. It's a form of shock. // Palahniuk, Chuck. *Diary: A novel.* / Palahniuk Chuck. – New York: Anchor books, 2004. P. 104.

<sup>313</sup> Somebody's homemade immortality. Their lasting effect. This is their life after death. // Palahniuk, Chuck. *Diary: A novel.* / Palahniuk Chuck. – New York: Anchor books, 2004. P. 22.

<sup>314</sup> to make order out of chaos // Palahniuk, Chuck. *Diary: A novel.* / Palahniuk Chuck. – New York: Anchor books, 2004. P. 133.

<sup>315</sup> You collect details, look for a pattern, and organize. You make sense out of senseless facts. You puzzle together bits of everything. You shuffle and reorganize. Collage. Montage. Assemble. // Palahniuk, Chuck. *Diary: A novel.* / Palahniuk Chuck. – New York: Anchor books, 2004. P. 133.

<sup>316</sup> "These useless details," Peter used to say, "they're only useless until you connect them all together." // Palahniuk, Chuck. *Diary: A novel.* / Palahniuk Chuck. – New York: Anchor books, 2004. P. 134.

тайны. Во всем, что ты делаешь, видна твоя рука. Все – автопортрет. Все – дневник» [Паланик; 163]<sup>317</sup>.

На принципе «порядок из хаоса» строится весь роман Ч. Паланика. Описания внешности, факты из жизней героев, рассуждения о графологии, казалось бы, данные в романе разрозненно, фрагментарно в целом, вместе взятые составляют *автопортрет современного писателя и современного романа*, в котором собраны самые разные представления о человеке: от Платона до Лакана, между которыми проводятся *анalogии*.

В «Карте и территории» описываются детские рисунки и фотографии Мартена, которые он делает, будучи фотохудожником.

В детстве будущий фотограф Джек рисует не машины, а цветы, заметив не только их красоту, но и распад. Оттого красота их печальна, а останки – грубая пародия на бытие. Жизнь цветов мимолетна – это всего лишь всполохи ослепительных расцветок.

Будучи фотографом, Мартен хочет дать объективное описание мира. Литературный критик газеты «Монд» Патрик Кешишьян пишет о Мартене статью, в которой отмечает революционный подход молодого художника к изображению действительности: «С завидным самообладанием, достойным великих революционеров, <...> художник, совсем еще молодой человек, отказывается <...> от натуралистического и неоязыческого подхода, которым грешат наши современники в тщетной попытке создать образ Незримого. Не без дерзновенной удали становится он на точку зрения Бога – партнера человека в деле (пере)стройки мира<sup>318</sup>»<sup>319</sup>.

---

<sup>317</sup> Your handwriting. The way you walk. Which china pattern you choose. It's all giving you away. Everything you do shows your hand. P. 132.

<sup>318</sup> Уэльбек М. Карта и территория. – М., 2012. С. 89. Далее ссылки на это издание даются в тексте.

<sup>319</sup> «Avec cette profonde tranquillité des grands révolutionnaires », <...> « l'artiste – un tout jeune homme – s'écarte dès la pièce inaugurale par laquelle il nous donne à entrer dans son monde, de cette vision naturaliste et néo-païenne par où nos contemporains s'épuisent à retrouver l'image de l'Absent. Non sans une crâne audace, il adopte le point de vue d'un Dieu coparticipant, aux côtés de l'homme, à la (re)construction du monde» // Houellebecq, Michel. La carte et le territoire: Roman / Michel Houellebecq. – Paris: Flammarion, 2010. P. 83-84.

В конце жизни творчество Джеда Мартена подтверждает факт «о тленном и преходящем характере любого творения рук человеческих» [Уэльбек; 474]<sup>320</sup>: «Нельзя не испытывать и чувства горечи, наблюдая, как изображения людей, сопровождавших Джеда Мартена в его земной жизни, разлагаются под воздействием непогоды, гниют и, наконец, распадаются, предстая в последних эпизодах неким символом тотальной гибели рода человеческого. <...> Полное и окончательное торжество растительного мира» [Уэльбек; 474-475]<sup>321</sup>. Так в своем романе М. Уэльбек деконструирует образ гения, соответствующий традиционным представлениям о таланте творческой личности.

Иронии подвергается *уникальность* человеческой личности, о чем свидетельствуют слова самого Джеда, пишущего портреты с фотографии: «считается, что портретист обязан подчеркнуть незаурядность своей модели, уловить некую уникальность личности. В каком-то смысле я так и поступаю, но при этом я склоняюсь к мысли, что люди отличаются друг от друга гораздо меньше, чем принято думать, и когда я пишу анатомические детали лица, мне кажется, что этот пазл я уже собирал» [Уэльбек; 192]<sup>322</sup>.

Метод М. Уэльбека, как и Ч. Паланика, – метод микроскопа. Роман «Карта и территория» написан в духе его «Элементарных частиц».

В романе Г. Норминтона описываются картины Натаниэля Деллера и Дигби. Дигби и Натаниэль изображены в романе как антиподы, что выражается в их картинах. Дигби хочет изменить все общество. Натаниэль же хочет

---

<sup>320</sup> sur le caractère périssable et transitoire de toute industrie humaine // Houellebecq, Michel. La carte et le territoire: Roman / Michel Houellebecq. – Paris: Flammarion, 2010. P. 428.

<sup>321</sup> Ce sentiment de désolation, aussi, qui s'empare de nous à mesure que les représentations des êtres humains qui avaient accompagné Jed Martin au cours de sa vie terrestre se dillitent sous l'effet des intempéries, puis se décomposent et partent en lambeaux, semblant dans les dernières vidéos se faire le symbole de l'anéantissement généralisé de l'espèce humaine. // Houellebecq, Michel. La carte et le territoire: Roman / Michel Houellebecq. – Paris: Flammarion, 2010. P. 428.

<sup>322</sup> un portraitiste, on s'attend qu'il mette en avant la singularité du modèle, ce qui fait de lui un être humain unique. Et c'est ce que je fais dans un sens, mais d'un autre point de vue j'ai l'impression que les gens se ressemblent beaucoup plus qu'on ne le dit habituellement, surtout quand je fais les méplats, les maxillaires, j'ai l'impression de répéter les motifs d'un puzzle. // Houellebecq, Michel. La carte et le territoire: Roman / Michel Houellebecq. – Paris: Flammarion, 2010. P. 176.



«искусством сохранить вот этот мир» [Норминтон; 203]<sup>323</sup>, погруженный в сон, «запечатлеть его на холсте и тем спасти от исчезновения в глубинах времени» [Норминтон; 203-204]<sup>324</sup>: «Свой храм я заложу именно *здесь*. – Он повел рукой вокруг себя. Белозубые чумазные ребятишки в одних рубашонках замахали им в ответ с равнины, от хижин. Оттуда тянуло запахами дыма, навоза и спекшегося песка» [Норминтон; 203]<sup>325</sup>. Но рисунки, изображающие жизнь диггеров, бесследно пропадают, когда Натаниэль спасается от солдат. А на портрете жены, который рисует Натаниэль, нет лица миссис Деллер.

Уже в самом названии текста Г. Норминтона содержатся аллюзии к двум романам – «Портрет Дориана Грея» О. Уайльда и «Портрет художника в юности» Д. Джойса. В «Портрете призрака» реалистические, модернистские и постмодернистские приемы и техники совмещаются, а сам роман – деконструкция романтического *Künstlerroman*, реалистического и модернистского романов о художнике. Двоемирие (сон/реальность), двойничество (Дигби – двойник Натаниэля Деллера) и т. д. – все это подвергается трансформации в соответствии с постмодернистской стратегией. Культ гения, гениальности, возможность преобразования мира силами искусства в романе развенчивается.

Молодой художник Уильям Страуд отчетливо понимает, что «обязательными предпосылками для совершенства в искусстве являются богатство, беспечальная жизнь и избыток времени» [Норминтон; 248]<sup>326</sup>. Господин Деллер, побывавший в Голландии, – стране, где в каждом доме картины, советует Уильяму уехать из Англии – страны, погруженной в сон, из которой вывезено собрание искусств короля.

Сон перестает быть откровением, как в романтическом *Künstlerroman*. Сон в «Портрете призрака», как и в «Сестре сна», ассоциируется со смертью. Для

<sup>323</sup> 'To cover the world in art', said Nathaniel. URL <https://read.amazon.com/> P. 153.

<sup>324</sup> 'To store it on canvas for safe-keeping' URL <https://read.amazon.com/> P. 153.

<sup>325</sup> 'In this place I pitch my temple'. Filthy children, breechless, waved at them from the plain, revealing their teeth. There was a smell of baked sand and wood smoke and cattle dung. URL <https://read.amazon.com/> P. 153.

<sup>326</sup> William sees clearly how wealth and security, the luxury of time, are pre-conditions for art. URL <https://read.amazon.com/> P. 189.

Деллера жизнь – работа, а сон – потеря времени: «Художник действительно живет лишь во время своей работы. Все остальное время, что он тратит на нужды тела, больше похоже на сон» [Норминтон; 49-50]<sup>327</sup>. Для Дигби сон – падение в хаос: «Он уже не помнит, когда сон стал для него ужасающим кошмаром, падением в хаос, за которым следовало мучительно болезненное пробуждение» [Норминтон; 228]<sup>328</sup>.

Хронотоп «Портрета призрака» обладает особенностями, свойственными *неисторическому роману*. Как в «Улиссе» Д. Джойса, в «Портрете призрака» Г. Норминтона соблюдено единство места, времени и действия, которое утроено: сутки 1650 – сутки 1660 – сутки 1680 из истории Англии эпохи Революции и Реставрации. Хронологическая последовательность событий в тексте нарушена: повествование о закате жизни Деллера прерывается повествованием о детстве, юности и молодости героя. Несмотря на то, что «Портрет призрака» фрагментарен – события в нем изображаются из разных временных отрезков, текст Г. Норминтона является полноценным историческим описанием, в котором история показывается в *синхронии*. Такое изображение истории в «Портрете призрака» достигается во многом благодаря тому, что исторические события показаны сквозь призму сознания героев. В романе Г. Норминтона длительность как форма, которую принимает последовательность состояний сознания героев, совмещается с хронотопом М. Бахтина.

В фокусе изображения в «Портрете призрака» оказывается *частная жизнь героев* в ее непосредственных связях с бытийными проблемами и только через них с «большой» историей. Такая *частная жизнь* людей изображается и на картинах, которые рисует Дигби, стремясь запечатлеть происходящие исторические события на холсте. Герои осознают себя «*сразу в двух временных планах*: в плане локальной преходящей жизни и в плане общеисторических,

---

<sup>327</sup> A painter is most alive at his work. All other times, when he is attending to the body's needs, are more like sleep. URL <https://read.amazon.com/> P. 34.

<sup>328</sup> When did sleep become a thing to be dreaded, a steep lurch into chaos followed by waking in anguish? URL <https://read.amazon.com/> P. 173.

решающих для судеб мира событий»<sup>329</sup>. Натаниэль Деллер задается вопросом: «-Что я оставляю после себя? <...> Что будущие поколения станут говорить обо мне, о нас – о нашем времени?» [Норминтон; 254]<sup>330</sup>.

Хронологические рамки «Портрета призрака» – от сотворения мира до его конца. Исторические события, происходящие в Англии (революция, Реставрация), сравниваются с Апокалипсисом, а сам король Карл – со зверем. Англия охвачена предчувствием нового потопа.

Все это дает возможность говорить об актуализации в «Портрете призрака» времени сакрального, внеисторического (вечности) и поставить биографический роман Г. Норминтона в один ряд с романами, составляющими тенденцию *внеисторизма* в современной литературе.

Таким образом, «Контрабас» П. Зюскинда, «Сестра сна» Р. Шнайдера, «Пианистка» Э. Елинек, «Снег» О. Памука, «Дневник» Ч. Паланика, «Карта и территория» М. Уэльбека составляют пласт прозы-биофикшн. «Портрет призрака» Г. Норминтона – яркий пример неисторического романа о художнике в мировой литературе.

---

<sup>329</sup> Гуревич А. Я. Что есть время? // Категории средневековой культуры. – М., 1984. С. 153 - 154.

<sup>330</sup> What do I leave behind? I have sold so much and achieved so little. <...> What do I leave behind? I have sold so much and achieved so little. What shall future generations say of me, of us – our age? // URL <https://read.amazon.com/> P. 193.

Рассмотренные тексты о художнике имеют много общего в проблематике и структуре друг с другом. В их основе – *жизнеописания «человека творящего»*, по структуре и форме соответствующие «биографии без биографического», в которых прослеживается становление героев как творческих личностей – писателя Урбино Ваноски («Преподаватель симметрии» А. Битова), режиссера Маши Региной («Маша Регина» В. Левенталю), поэта Джафара Рудаки («Возвращение в Панджруд» А. Волоса), писателя Легкобытова («Мысленный волк» А. Варламова), врача, наделенного чертами творца («Лавр». Е. Водолазкина), контрабасиста (П. Зюскинд «Контрабас»), пианистки («Пианистка» Э. Елинек), музыканта Элиаса Альдера («Сестра сна» Р. Шнайдера), фотохудожника Джеда Мартена («Карта и территория» М. Уэльбека), художников Мисти Клейнман, Питера Уилмота («Дневник» Ч. Паланика), поэта Ка («Снег» О. Памука), художника Натаниэля Деллера («Портрет призрака» Г. Норминтона).

Литературная традиция *романа о художнике* в них трансформируется в соответствии с постмодернистской стратегией.

Гениальность, культ гения в них развенчивается, сон утрачивает функцию откровения, становясь потерей времени, ассоциируясь с хаосом и смертью.

Возможность создания *Gesamtkunstwerk* также развенчивается. Мир в рассмотренных текстах, показанный во многом оптикой микроскопа, не поддается упорядочиванию силами искусства. Писатель Урбино Ваноски в «Преподавателе симметрии» А. Битова тщетно пытается уместить в своем романе длиною в жизнь свою жизнь, ученый Тишкин, как и поэт Ка, найти скрытую симметрию жизни. Элиас Альдер наделен слухом, способным воспринимать все звуки вселенной, в целом представляющие собой диссонанс.

Однако – и в этом парадокс постмодернистского текста – несмотря на то, что возможность создания *Gesamtkunstwerk* развенчивается, сами тексты во многих случаях («Преподаватель симметрии» А. Битова, «Снег» О. Памука, «Маша Регина» В. Левенталю, «Дневник» Ч. Паланика) представляют собой

попытку создания Gesamtkunstwerk – может быть, и произвольную. Особенно авторская интенция к воспроизведению картины изображаемого в целостности и одновременности характерна для «Лавра» Е. Водолазкина.

«Преподаватель симметрии» А. Битова, «Маша Регина» В. Левентая, «Контрабас» П. Зюскинда, «Пианистка» Э. Елинек, «Сестра сна» Р. Шнайдера, «Карта и территория» М. Уэльбека, «Дневник» Ч. Паланика, «Снег» О. Памука составляют пласт прозы биофикшн (вымышленных жизней). «Харбинские мотыльки» А. Иванова, «Возвращение в Панджруд» А. Волоса, «Мысленный волк» А. Варламова, «Лавр». Е. Водолазкина. «Портрет призрака» Г. Норминтона представляют собой неисторические романы о художнике.

## Заключение

Проведенный анализ показал, что в прозе о художнике конца XX – начала XXI века, наряду с *романом о художнике, романом о романе, романом творческого сознания* и т. д. можно выделить *биографический роман о художнике* и *неисторический роман о художнике*, которые, как показывает наше исследование, являются характерными явлениями не только русской литературы, но и мирового литературного процесса конца XX – начала XXI века.

В фокусе изображения в биографическом романе о художнике – *жизнеописание человека творящего*, его творческий путь и становление как творческой личности. Поэтому так часто в этих текстах используется форма дневника, дневниковых записей, которые ведут герои. Сам романист, по сути, превращается в личного биографа своего вымышленного героя.

В биографическом романе о художнике можно выделить два типа творческой личности:

- реальная историческая личность, чья жизнь домысливается (поэт Джафар Рудаки из «Возвращения в Панджруд» А. Волоса, Пришвин (Легкобытов) и Соня Ефимова (Уля) из «Мысленного волка» А. Варламова, Арсений-Устин-Лавр (Варлаам Керетский) из «Лавра» Е. Водолазкина);

- полностью вымышленная личность (режиссер Маша Регина В. Левенталя, Эрика из «Пианистки» Э. Елинек»).

В рассматриваемых текстах о художнике ярко проявляются две тенденции, характерные для литературного процесса конца XX – начала XXI века.

Тексты относятся к биофикшн. В них наблюдается движение к биографии без биографического, в которой биографическое перестает быть историческим фактом и становится художественным вымыслом, – тенденция, характерная для современного мирового литературного процесса в целом, в котором наряду с

нон-фикшн можно выделить целый пласт текстов биофикшн – «вымышленных романов-биографий».

В текстах о художнике проявляется внеисторизм. В *неисторическом романе* в фокусе изображения оказывается *частная жизнь героя* в ее непосредственных связях с бытийными проблемами и только через них с «большой» историей. Историческое время, исторические факты и художественный вымысел в них присутствуют, но рамками исторического времени романы не ограничены. Акцент в них смещен с исторического времени, с *актуализации прошлого в настоящем*, характерной для постмодернистского романа, на неисторическое (внеисторическое) – *вечность* или *ничто*, с которыми соотносятся события повседневной земной жизни человека (авторы стремятся бросить «с парохода современности» время). Именно это обуславливает *внеисторизм* рассматриваемых нами *текстов о художнике*.

Литературная традиция *романа о художнике* (романтического, реалистического, модернистского (символистского) в рассматриваемых текстах о художнике подвергается трансформации в соответствии с постмодернистской картиной мира. Трансформации подвергается само представление о творческой личности. В изображении личности художника утрачивается вселенский, космический масштаб. Человек, как атом, вписывается в структуру вселенной, которая является объектом для творческой рефлексии. Человек и вечные экзистенциальные проблемы (жизнь/смерть, природа творчества и т. д.), *неизменные* константы бытия и процессы творения, постигаемые оптикой микроскопа, оказываются в фокусе авторского изображения.

В рассматриваемой прозе о художнике конца XX – начала XXI века можно выделить два творческих вектора:

-творчество как разрушение в непознаваемом хаотическом мире («Преподаватель симметрии» А. Битова, «Маша Регина» В. Левенталя, «Карта и территория» М. Уэльбека»);

-творчество как созидание («Мысленный волк» А. Варламова, «Лавр» Е. Водолазкина).

Однако такое деление довольно условно в силу того, что современный роман по природе своей *парадоксален*. В его основе принцип «порядок из хаоса». К примеру, возможность создания *Gesamtkunstwerk* – универсального произведения искусства в рассматриваемых текстах о художнике развенчивается. Однако в них (особенно в «Преподавателе симметрии», «Маше Региной», «Мысленном волке» и «Лавре») намечается во многом произвольная авторская интенция к воспроизведению картины изображаемого в целостности и одновременности, обусловленная во многом масштабом универсализма – от первых дней сотворения мира до его конца. Несмотря на фрагментарность изображения событий, в рассматриваемых текстах история показывается не в диахронии, а в синхронии. Игра со временем (*постмодернистский хронотон*) произвольно и неизбежно приводит к *одномоментности* и актуализации *доисторических* – античных и средневековых представлений о времени, существовавших, когда мышление человека было антиисторично<sup>331</sup>.

Таким образом, в проанализированных текстах отражается одна из актуальнейших на сегодняшний день литературоведческих проблем – проблема *соотношения средневековых и постмодернистских приемов и техник*, с закономерными для нее вопросами: «Где искать постмодернизм?» и «Где искать XXI век?». Конечно, ответ на последний вопрос покажет время. Пока же можно только предположить, что XXI век исследователи станут искать разбросанным по всем предшествующим векам, которые будут собраны в *Gesamtkunstwerk* нового типа, совмещающее в себе реалистические, модернистские и постмодернистские техники и приемы.

---

<sup>331</sup> Гуревич А. Я. Что есть время? // Категории средневековой культуры. – М., 1984. С. 108.



## **Библиография**

### **Тексты изучаемых авторов**

1. Битов А. Г. Преподаватель симметрии. Роман-эхо. – М.: Фортуна ЭЛ, 2008. – 408 с.
2. Варламов А. Н. Мысленный волк. – М.: АСТ. 2015. – 508 с.
3. Водолазкин Е. Г. Лавр. – М.: АСТ. 2014. – 440 с.
4. Волос А. Г. Возвращение в Панджруд. – М.: ОГИ. 2013. – 640 с.
5. Иванов А. В. Харбинские мотыльки. – Таллин. 2013. – 312 с.
6. Левенталь В. А. Маша Регина. – СПб.: «Лениздат». 2013. – 352 с.

### **Работы общетеоретического характера**

1. Аверинцев С. С. Жанр как абстракция и жанр как реальность: диалектика замкнутости и разомкнутости // Риторика и истоки европейской литературной традиции. – М., 1996. – 448 с.
2. Аверинцев С. С. Историческая подвижность категории жанра: опыт периодизации. // Историческая поэтика: Итоги и перспективы изучения. – М., 1986. – С. 104 – 106.
3. Алташина В. Д. Autofiction в современной французской литературе: легио из эго. // Известия ЮФУ Филологические науки. 2014. № 3.
4. Барбюс А. Роман // Писатели Франции о литературе. – М., 1978. – 473 с.
5. Боровская Е. Р. Герой-Художник в русской прозе начала и конца XX века. – М., 2000.
6. Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике. // Бахтин М.М. Литературно-критические статьи. – М., 1986. – 543 с.
7. Бахтин М. М. Эпос и роман. // Бахтин М. М. Литературно-критические статьи. – М., 1986. – 543 с.

8. Балла-Гертман О. В поисках новой цельности: интервью с С. Оробием.  
URL: [http:// gertman.livejournal.com/138665.html](http://gertman.livejournal.com/138665.html)
9. Барбюс А. Роман // Писатели Франции о литературе. – М., 1978. – 473 с.
10. Бак Д. П. Творческая рефлексия в литературном произведении: природа и функции. – Автореф. дис. к. ф. н. М., 1990.
11. Бергсон А. Собр. соч. М., 1992. Т. 1. – 336 с.
12. Берковский Н. Борьба за прозу // Критика 1917-1932. – М., 2003.
13. Ботникова А. Б. Немецкий романтизм: диалог художественных форм. – М., 2005. – 352 с.
14. Бочкарева Н. С. Роман о художнике как «роман творения», генезис и поэтика: на материале литератур Западной Европы и США конца XVIII – XIX вв.: дис. д. ф. н. – Пермь, 2001.
15. Бочкарева Н. С., Сулова И. В. История французской литературы: роман о романе на рубеже XX – XXI веков. – Пермь, 2011.
16. Бочкарева Н. С. Парадокс художника в романе Чака Паланика «Дневник». // Вестник Пермского университета. Вып. 4(10). 2010.
17. Билык Н. Д. Английский реалистический «роман о художнике» послевоенных десятилетий.: дис. к. ф. н. – Киев, 1987.
18. Боровская Е. Р. Герой-Художник в русской прозе начала и конца XX века. – М., 2000.
19. Брукс В. В. Писатель и американская жизнь. – М., 1967. – 422 с.
20. Вагнер Р. Избранные работы. – М., 1978. – 695 с.
21. Веселовский А. Н. Историческая поэтика. – М., 1989. – 648 с.
22. Веселовский А. Н. История или теория романа? Греческий роман. Из истории развития личности. Тристан и Изольда. // Веселовский А. Н. Избранные произведения. – Л., 1939.
23. В поисках новой цельности: интервью О. Балла-Гертман с С. Оробием.  
URL: [http:// gertman.livejournal.com/138665.html](http://gertman.livejournal.com/138665.html)

24. Гладилин Н. В. Интертекстуальные референции в романах «Парфюмер» П. Зюскинда и «Сестра сна» Р. Шнайдера. // Вестник Московского государственного областного университета. 2009. Серия «Русская филология». № 4.
25. Голубков М. М. Русский постмодернизм: начала и концы. // Литературная учеба. 2003. № 6;
26. Голубков М. М. XX век как литературная эпоха. // Русская литература XX века: итоги и перспективы изучения: Сб. науч. тр., посвященных 60-летию проф. В.В. Агеносова. – М., 2002.
27. Голубков М. М. Рубеж веков глазами современника. Опыт историко-литературного описания. // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Сер. 7. Литературоведение. Реферативный журнал. – 2012. № 3.
28. Гуревич А. Я. Что есть время? // Категории средневековой культуры. – М., 1984. – 350 с.
29. Дефье О. В. Концепция художника в русской прозе первой трети XX века: типология, традиции, способы образного воплощения: дис. д. ф. н. – М., 1999.
30. Евсюкова С. Грегори Норминтон «Портрет призрака» // URL: <http://emotion.tochka.net/ua/8087-gregori-norminton/>
31. Ефимова Т. Г. Творчество Орхана Памука в контексте постмодернизма. // Азиатско-Тихоокеанский регион: история и современность – VII. 2013.
32. Зюбина Е. А. Искусство и художник в прозе Артура Шницлера.: дис. к. ф. н. – Саратов, 2015.
33. Иванова О. Н. Gesamtkunstwerk: культурфилософские основания, их репрезентация в теоретическом и художественном наследии Р. Вагнера.: дис. к. к. н. – Кострома. 2007.
34. Ильин И. А. Одинокий художник. Текст: Статьи, речи, лекции / Ильин И. А. ; Сост., предисл., примеч. В.И. Белова. – М., 1993. – 348 с.

35. Ильин И. А. Творчество Мережковского // Соч.: в 10 т. Т. 6.
36. Ильин И. П. Постмодернизм от истоков до конца столетия: эволюция научного мифа. – М., 1998. – 250 с.
37. История русской литературы XX века. В 2 частях. Ч. 2. Под ред. В. В. Агеносова. – М., 2015. – 687 с.
38. Кабанова И. В. Тема художника и художественного творчества в английском романе 1960-70-х гг.: дис. к. ф. н. – М., 1986.
39. Камчатов А. М. Палея Толковая. – М.: Согласие, 2002. – 648 с.
40. Карельский А. В. Драма немецкого романтизма. – М., 1992. – 336 с.
41. Косиков Г. К. К теории романа (роман средневековый и роман Нового времени) // Проблемы жанра в литературе средневековья / Литература Средних веков, Ренессанса и Барокко. – М., 1994. Вып. I.
42. Кожин В. В. Происхождение романа. Теоретико-исторический очерк. – М., 1963. – 440 с.
43. Ладохина О. Ф. Филологический роман: фантом или реальность русской литературы XX века? – М., 2010. – 168 с.
44. Лейдерман Н.Л., Липовецкий М.Н. Современная русская литература: 1950 – 1990-е годы: Учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений: В 2 т. М., 2003.
45. Лейдерман Н., Липовецкий М. Жизнь после смерти, или Новые сведения о реализме //Новый мир. 1993. № 7.
46. Лосев А. Ф. Античная литература. Учеб. для студентов. Под ред. А. А. Тахо-Годи. – М., 1986. – 464 с.
47. Лукач Г. Исторический роман. // Литературный критик. – М., 1937 № 7.
48. Мандельштам О. Э. Конец романа. // Мандельштам О. Э. Собр., соч. в 4-х т. – М., 1991. Т.2.
49. Маньковская Н. Б. Постпостмодернизм // <http://media.ls.urfu.ru/519/1362/3095/3020/2118/>

50. Маркович В. Тема искусства в русской прозе романтизма // Искусство и художник в русской прозе первой половины XX века. – Л., 1989.
51. Медведев А. В. Немецкий роман о музыканте 30-40-х годов XX века: вопросы внутрижанровой типологии.: дис. к. ф. н. – Нижний Новгород, 2001.
52. Мережинская А. Ю. Художественная парадигма переходной культурной эпохи. Русская проза 80 – 90-х годов XX века. Киев, 2001. – 433 с.
53. Минералова И. Г. Русская литература Серебряного века. Поэтика символизма. – М., 2004. – 272 с.
54. Мирошниченко О. С. Поэтика современной метапрозы. Дис. к. ф. н. – Ростов-на-Дону., 2001.
55. Мориак Ф. Роман. // Ф. Мориак. Дорога никуда. – М., 1989. – 558 с.
56. Озкан В. Б. Метароман как проблема исторической поэтики. Авт. дис. д. ф. н. М. – 2013.
57. Пасько Ю. В. Взаимопроникновение музыки и языка в творчестве Э. Елинек (на примере романа «Пианистка»). // Вестник Московского государственного областного университета. 2010. № 3.
58. Пахсарьян Н. Т. Теория постмодернизма и современный французский роман. // Литература XX века. Итоги и перспективы изучения. Материалы Четвертых Андреевских чтений. – М., 2006.
59. Писатели США о литературе. В 2 т. – М., 1982. – 323 с.
60. Рихтер К. Вагнер и Скрябин два творца "Gesamtkunstwerk'a" своей эпохи. URL: <http://www.bestreferat.ru/referat-2350html>
61. Рицци, Д. Рихард Вагнер в русском символизме / Рицци Д. // Серебряный век в России. Избранные страницы / ред. В.В. Иванов. – М.: Радикс, 1993.
62. Роганова И. С. Актуализация постмодернистской парадигмы в культуре конца XX века.: дис. д. к. н. – М., 2010.
63. Руднев В. П. Словарь культуры XX века. – М., 1999. – 384 с.
64. Русская проза конца XX века. Под ред. Т. М. Колядич. – М., 2005. – 422 с.

65. «Русский нон-фикшн»: итоги самого престижного книжного форума страны. [URL:http://www.forbes.ru/forbeslife/dosug/307379-russkii-non-fikshn-itogi-samogo-prestizhnogo-knizhnogo-foruma-strany](http://www.forbes.ru/forbeslife/dosug/307379-russkii-non-fikshn-itogi-samogo-prestizhnogo-knizhnogo-foruma-strany)
66. Саморукова И. В. Тема художника в творчестве Юрия Олеши (30-е годы) // Содержательность форм в художественной литературе. Куйбышев, 1990.
67. Сегал Д. М. Литература как охранная грамота. – М., 2006. – 976 с.
68. Скоропанова И. С. Русская постмодернистская литература: новая философия, новый язык. СПб., 2001. – 608 с.
69. Скороспелова Е. Б. Русская проза XX века: от А. Белого («Петербург») до Б. Пастернака («Доктор Живаго»). – М., 2003. – 420 с.
70. Сулова И. В. Типология «романа о романе» в русской и французской литературах 20-х годов XX века: дис. к. ф. н. – Пермь, 2006.
71. Сулейманова А. С. Постмодернизм в современном турецком романе: на примере творчества Орхана Памука. Дис. к. ф. н. – Сп-б., 2007.
72. Тимина С. И. Современная русская литература конца XX – начала XXI века. – М., 2011. – 384 с.
73. Толмачев В. М. Где искать XIX век? // Зарубежная литература второго тысячелетия / Под ред. Л. Г. Андреева. – М., 2001.
74. Толмачев В. М. Где искать XX век? // Зарубежная литература XX века. В 2 тт. Т. 1 – М. 2014.
75. Толмачев В. М. Зарубежная литература XX века. – М., 2003. – 640 с.
76. Толмачев В. М. Наоборот. Три символистских романа. – М., 1995. – 240 с.
77. Флорова Л. Н. Проблемы творчества Д. С. Мережковского. Текст. /Л. Н. Флорова. // Статьи. М.: МГОПУ, 1996.
78. Фролов Г. А., Хадиуллина Р. Р. Немецкий роман о художнике в постмодернистском контексте (П. Зюскинд «Парфюмер. История одного убийцы»). – Ученые записки Казанского университета. 2012. Том 154. Кн. 2.

79. Ханмурзаев К. Г. Немецкий романтический роман. Генезис. Поэтика. Эволюция жанра. – Махачкала, 1998. – 330 с.
80. Хатямова М. А. Формы литературной саморефлексии в русской прозе первой трети XX века. – дис. д. ф. н. – Томск. 2008.
81. Чавчанидзе Д. Л. Феномен искусства в немецкой романтической прозе: средневековая модель и ее разрушение. – М., 1997. – 295 с.
82. Чавчанидзе Д. Л. Феномен искусства в немецкой романтической прозе: средневековая модель и ее разрушение.: автореф. дис. д. ф. н. – М., 1995.
83. Шейпак С. А. «Карта и территория» – роман-пастиш М. Уэльбека. // Филологические науки. Вопросы теории и практики. Тамбов, 2012. № 3 (14).
84. Эпштейн М. Н. Прото- или Конец постмодернизма. // Знамя. 1996. № 3.
85. Эстетика немецких романтиков. Сост. Михайлов А. В. – М., 1987. – 736 с.
86. Эстетика раннего французского романтизма. – М., 1982. – 480 с.
87. Bailly J – C. Vies de la propre du Langage, voyage au pays des noms communs. 1997 // B. Blanckeman, A. Mura-Brunel, M. Dambre Le roman français au tournant du XXI<sup>e</sup> siècle. Presses Sorbonne Nouvelle. 2004. – 589 p.
88. Bayer R. Voyage into creativity: the modern Künstlerroman: a comparative study of the Development of the artist in the works of Hermann Hesse, D.H. Lawrence, James Joyce and Theodore Dreiser. Dis of Ph.D. New York University, 1974.
89. Blanckeman B., Mura-Brunel A., Dambre M. Le roman français au tournant du XXI<sup>e</sup> siècle. Presses Sorbonne Nouvelle. 2004. – 589 p.
90. Bloch E. Philosophische Ansicht des Künstlerromans // Bloch E. Literarische Aufsätze. Suhrkamp, F.a.M., 1965. – 581 s.
91. Cattell V. Irony and alazony in the English Künstlerroman. Dis. of M. of Arts. McGill University. 1986.
92. Colonna V. L'autofiction (essai sur la fictionalisation de soi en littérature), EHESS, 1989. – 368 p.

93. Damrosch D. Toward a History of World Literature. // *New Literary History* 39:3, 2008.
94. Deleuze C. Guattari F. *Capitalisme et schizophrénie: L'Anti-Oedipe*. Paris, 1972. – 470 p.
95. Degler F. Ästhetische Reduktionen. Analysen zu Patrick Süskinds *Der Kontrabaß, Das Parfum* und *Rossini*. Quellen und Forschungen zur Literatur- und Kulturgeschichte. Berlin; New York: de Gruyter, 2003.
96. Doubrovsky S. *Autobiographiques: de Corneille à Sartre*. Paris: PUF, 1988. – 168 p.
97. Doubrovsky S. *Fils*. Paris: Galilée, 1977. – 469 p.
98. Elias A. J. *Spatializing history: representing history in the postmodernist novel*. Dis. of Ph. D. United States. The Pennsylvania State University. 1991.
99. Ertürk N. Those Outside the Scene: *Snow* in the World Republic of Letters. // *New Literary History*, Volume 41, Number 3, 2010.
100. Gasparini Ph., *Est-il Je - Roman autobiographique et autofiction*". – Seuil, 2004. – 393 p.
101. Gefen A. *Le Genre des romans: la biofiction dans la littérature française contemporaine*. // B. Blanckeman, A. Mura-Brunel, M. Dambre *Le roman français au tournant du XXI<sup>e</sup> siècle*. Presses Sorbonne Nouvelle. 2004. – p. 305 – 319.
102. Giobby G. *The limits, patterns and forms of the 'Künstlerroman': a representative comparative study*. Dis. of Ph. D. Scotland, University of Glasgow, 1989. – 501 p.
103. Gibson J. Ch. *Fiction & The Weave of life: scepticism and humanism in the philosophy of literature*. Dis. of Ph. D. Canada. University of Toronto. 2001.
104. Hausdorfer S. *Rebellion im Kunstschein: die Funktion des fiktiven Künstlers im Roman und Kunsttheorie der deutschen Romantik*. Heidelberg, 1987. – 318 s.



105. Implied Writer. Pamuk, Orhan. // World Literature Today. Arts & Humanities Nov/Dec 2006. 80, 6.
106. Karwowski M. Michel Houellebecq: French novelist for our times. // Contemporary Review; Arts & Humanities, Jul 2003.
107. Kirichkova O. Space and Time in Peter Ackroyd's Fictional World. Dis. of Master of Arts. Canada. The university of Calgary. 2007.
108. Kruse B.A. Interview mit Robert Schneider. // Der Deutschunterricht № 2, 1996.
109. Lejeune Ph. Le pacte autobiographique. Paris: Seuil, 1975. – 273 p.
110. Maini I. Growing Up Ethnic: the *Bildungsroman* in Contemporary Ethnic American Literature. Dis of Ph.D. New York University. 1998.
111. Marcuse H. Der deutsche Künstlerroman / Herbert Marcuse // Marcuse H. Schriften: Bd.1: Der deutsche Künstlerroman. Frühe Aufsätze. – Frankfurt am Main : Suhrkamp, 1978. – S. 7 – 343.
112. Menck H. Der Musiker im Roman: ein Beitrag zur Geschichte der vorromantischen Erzählliteratur. Heidelberg, 1931. – 127 s.
113. Mendieta E. Surviving american culture: on Chuck Palahniuk. // Philosophy and Literature. Arts & Humanities Oct 2005; 29, 2.
114. Mittenzwei J. Das musikalische in der Literatur. Ein Überblick von Gottfried von Strassburg bis Brecht. – Halle: Verlag Sprache und Literatur, 1962. – 576 s.
115. M. le Roux. Narrating an unstable memory: a postmodern study of fictional pasts in the (auto/bio)graphic novel. Africa. Stellenbosch : Stellenbosch University. 2013.
116. Neuman J. Faith in Fiction: Postsecular critique and the global novel. Dis of D. Ph. USA. University of Virginia. 2008.
117. Plimpton M. Diary: a novel. // Publishers Weekly; Arts & Humanities Dec 1, 2003; 250, 48.
118. Pfister A. Der Autor in der Postmoderne. Mit einer Fallstudie zu Patrick Süskind. Dis of Ph. Fribourg. Universität Fribourg. 2004.

119. Remy M. *Le Roman Posthumain / The Posthuman Novel*. Dis of D. Ph. New York University. 2006.
120. Ridge G.R. *The Hero in French Romantic Literature*. Univ. of Géorgie press., 1959. – 170 p.
121. Robin R. L'auto-théorisation d'un romancier: Serge Doubrovsky. *Études françaises*, vol. 33, n° 1, 1997, p. 45-59.
122. Robertson S. *Chuck Palahniuk's in version of the Orwellian tradition of repression – based dystopias*. Dis of M. of Arts. Dalhousie University Halifax, Nova Scotia. 2005.
123. Riedel H. *Die Darstellung von Musik und Musikerlebnis in der erzählenden deutschen Dichtung*. Bonn; Bouvier, 1961. – 702 s.
124. Salomon P. *Le roman et la nouvelle romantique*. P., 1970. – 229 p.
125. Schoolfield G. *The figure of the musician in German literature*. Chapel Hill: the Univ. of North Carolina press., 1956. – 204 s.
126. Shroder M. *Icarus. The Image of the artist in French romanticism*. Cambridge: Harvard univ.press., 1961. – 287 p.
127. Tepes G. *Aspects de la réception des romans de Michel Houellebecq en France*. Thèse de M. A. Université du Québec à Montréal. 2009.
128. Viollet C., Jeannelle J.- L., Grell I. *Genèse et autofiction*. Louvain-la-Neuve: Academia-Bruylant, 2007. – 259 p.
129. Zima P. V. *Der europäische Künstlerroman : von der romantischen Utopie zur postmodernen Parodie*, Tübingen: Francke, 2008. 532 s.
130. Zimmermann, Ulf. Dieter Kuhn *Der König von Gronland*. // *World Literature Today*; Arts & Humanities. Summer 1998; 72, 3.
131. Бринк Л. Энно М. *Принципы теории струн*. – М., 1991.
132. Вайнберг С. *Мечты об окончательной теории*. – М. 2004.
133. Весс Ю. Беггер Дж. *Суперсимметрия и супергравитация*. – М., 1986.
134. Глэшоу. Ш. Л. *Очарование физики*. – М. 2002.

135. Пенроуз Р. Путь к реальности или законы, управляющие вселенной. – М. - Ижевск. 2007.
136. Шапиро С. Тьюколски С. Черные дыры, белые карлики, нейтронные звезды. – М., 1985.
137. Hawking S. W., The occurrence of singularities in cosmology, III. Causality and singularities, Proc. Roy. Soc. London.

### **Литература по творчеству изучаемых авторов**

#### **А. Битов**

1. Андрианова М. Д. Рецепция творчества Яна Потоцкого в романе Андрея Битова «Преподаватель симметрии». // *Studia Rossica*. 2012. Т. 22.
2. Аннинский Л. А. Локти и крылья. – М. 1989. – 190 с.
3. Гулиус Н. С. Художественная мистификация как прием текстопорождения в русской прозе 1980-1990-х гг. (А. Битов, М. Харитонов, Ю. Буйда): автор. дис. к. ф. н. – Томск. 2006.
4. Мирошниченко О. С. Поэтика современной метапрозы. – дис. к. ф. н. Ростов-на-Дону, 2001.
5. Осьмухина О. Ю. Специфика освоения набоковских приемов в романах А. Битова и В. Пелевина начала XXI века. // *Известия высших учебных заведений. Поволжский регион. Гуманитарные науки*. Выпуск № 4 / 2010.
6. Роднянская И. По обе стороны одностороннего мира. // *Новый мир*. 2009. № 1.
7. Рыбальченко Т. Л. Онтологические аспекты проблематики новых новелл романа А. Битова «Преподаватель симметрии». // *Вестник Томского государственного университета. Филология*. 2011. № 1.
8. Сурат И. Между текстом и жизнью (Формула трещины) // Битов А.Г. Преподаватель симметрии. М., 2008. С. 389 – 402 (послесловие).

### **А. Варламов**

9. Батхан В. Алексей Варламов. Мысленный волк. // Фома. – №6(146) – июнь 2015.
10. Варламов А. Н. Мысленный волк. // Текст и традиция. С-Пб.: Росток, 2015. № 3.
11. Варламов А. Н. Оглянувшись в будущее. // Вопросы литературы. 2016 № 5.
12. Латынина А. Н. Кто управляет историей? // Новый мир. 2014. № 9.
13. «Мысленный волк» А. Варламова. // Университетская книга. 2014. № 9.
14. Мельников Е. «Мысленный волк», Алексей Варламов. // Интернет-газета newslab.ru. 2014. URL: <http://newslab.ru/article/600676>
15. Пришвин М. М. Дневники 1914 – 1917. – «Росток». – 608 с.
16. Солдаткина Я. В. Творческое наследие А. П. Платонова и семантико-эстетические поиски в современной русской прозе (А.Н. Варламов «Мысленный волк», А.В. Иванов «Ненастье»). // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Литературоведение, журналистика. 2016. № 1.
17. Соловьева Е. Е. Образ Нитца в романе А. Варламова «Мысленный волк» в контексте российской Ницшеаны. // В сборнике: Череповецкие научные чтения – 2015 материалы Всероссийской научно-практической конференции. Ответственный редактор: Н. П. Павлова. 2016.

### **Е. Водолазкин**

18. Архангельская А. В. «Время древнерусское и современное в романе Е. Водолазкина «Лавр». // Научная конференция «Ломоносовские чтения» и международная научная конференция студентов, аспирантов и молодых ученых «Ломоносов». Севастополь. 2013.
19. Басинский П. Светящаяся тьма // Российская газета. 2012. № 5945 (272).
20. Бердникова О. А., Голицына Т. Н. Локативная сфера романа Евг. Водолазкина «Лавр» (часть 1. Книга познания). Научный вестник

- Воронежского государственного архитектурно-строительного университета. Серия: Лингвистика и межкультурная коммуникация. 2015. № 4 (18).
21. Варлаам Керетский. // <http://drevo-info.ru/articles/4317.html>
22. Владимирова Т. С. Жанровое своеобразие Е. Водолазкина «Лавр». // Жизнь провинции: история и современность Сборник статей по материалам Всероссийской научной конференции с международным участием. Нижегородский государственный университет им. Н. И. Лобачевского. 2015.
23. Водолазкин Е. Г. Человек в центре литературы // <http://www.pravmir.ru/chelovek-v-centre-literatury/>
24. Водолазкин Е. Г. Всемирная история в литературе Древней Руси (на материале хронографического и палейного повествования XI – XV веков). СПб.: Пушкинский дом, 2008. – 488 с.
25. Водолазкин Е. Г. Лавр пошел по стопам Льва Толстого. // Русский мир. // Вести. UZ. 2015. URL: [http://vesti.uz/index.php?option=com\\_content&view=article&id=49159](http://vesti.uz/index.php?option=com_content&view=article&id=49159)
26. Калдыбекова Ж. А. Художественное время в романе Е. Водолазкина «Лавр». Наука и современность. 2015. № 37-1.
27. Кобзарь Е. Р. Сотериологические мотивы в романах В. Набокова «Лолита» и Е. Водолазкина «Лавр». // Филологический класс. 2015. № 1 (39).
28. Саломатин А. В. Лекарь поневоле и странствующий слепец. О романах Евгения Водолазкина и Андрея Волоса // Вопросы литературы. 2015. № 4.
29. Солдаткина Я. В. Неомодернистские тенденции в современной русской прозе. // В сборнике: Литературоведение на современном этапе: Теория. История литературы. Творческие индивидуальности. К 130-летию со дня рождения Е. И. Замятина. По материалам международного конгресса литературоведов. составитель Н. Н. Комлик. 2014.

30. Соловьева Е. Е. Жанровые особенности романа «Лавр» Е. Водолазкина. // В сборнике: Череповецкие научные чтения. – 2014 Ответственный редактор: Н.П. Павлова. 2015.
31. Неклюдова О. А. Карта контекстов. Роман Е. Водолазкина «Лавр». // Вопросы литературы. 2015. № 4.
32. Толстов В. Евгений Водолазкин «Лавр». // URL: [http://www.natsbest.ru/Tolstov13\\_vodolazkin.html](http://www.natsbest.ru/Tolstov13_vodolazkin.html)
- А. Волос**
33. Азизова З. Т. Культурно-национальная маркированность языковых единиц в романе Андрея Волоса «Возвращение в Панджруд». // Вестник Костромского государственного университета им. Н.А. Некрасова. 2015. Т. 21. № 3.
34. Ковалева В. С. Роман А. Волоса «Возвращение в Панджруд»: стилистика успеха. // Русская филология: ученые записки Смоленского государственного университета. 2015. Т. 16.
35. Логинов И. Андрей Волос «Возвращение в Панджруд». М., 2013. // Вопросы литературы. 2014. № 3.
36. Саломатин А. В. Лекарь поневоле и странствующий слепец. О романах Евгения Водолазкина и Андрея Волоса. // Вопросы литературы. 2015. № 4.
37. Ребель Г. М. Цена слова: роман Андрея Волоса «Возвращение в Панджруд». // Вопросы литературы. 2014. № 4.
- А. Иванов**
38. Аствацатуров А. А. Андрей Иванов – литературный наследник Генри Миллера. // Филологические науки. Научные доклады высшей школы. 2015. № 6.
39. Аствацатуров А. А. Современная литература русского зарубежья о России: писатель Андрей Иванов. В сборнике: Динамика языковых и культурных процессов в современной России. Материалы IV Конгресса

- «РОПРЯЛ», проходящего в рамках I Педагогического форума «Русский язык в современной школе». 2014.
40. Пономарева Г. Путь художника: свет и мотыльки. // Новое литературное обозрение. 2014. № 1 (125).
41. Фурин Е. Семя, которое не прорастет. // Литературная газета. – 2014 № 13.
- В. Левенталь**
42. Балакин А. Человек с киноаппаратом. // <http://archives.colta.ru/docs/16861>
43. Папков В. Правдивая история горечницы безумной (Вадим Левенталь. Маша Регина). // Новый мир. 2014 № 4. // URL [http://magazines.russ.ru/novyi\\_mi/2014/4/13p.html](http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2014/4/13p.html)
44. Рахаева Ю. Коктейль из ужаса и нежности. // Российская газета - Федеральный выпуск №6107 (131) // URL <https://rg.ru/2013/06/20/levental.html>
45. Росс Г. К прочтению: «Маша Регина». // URL <http://dystopia.me/to-read-masha-regina/>
46. Рыжова П. Повесть об имени и фамилии. Дебютный роман Вадима Левенталья «Маша Регина». // URL [https://www.gazeta.ru/culture/2013/01/15/a\\_4923765.shtml](https://www.gazeta.ru/culture/2013/01/15/a_4923765.shtml)

## Приложение

**А. Жефен Жанр имен: “Биофикшн” в современной французской литературе // Французский роман на рубеже XXI века» (Le roman français au tournant du XXI<sup>e</sup> siècle, 2004) под редакцией Б. Бланкемана, А. Мюра-Брюнель, М. Дамбра (перевод – А. Маглий)**

«В комнате, где создаются образы, каждый раз вспыхивает звездочка, как погасшее имя»

Жерар Маке «Обезьяна и зеркало»

Создание текстов биофикшн, так называемых вымышленных историй в форме биографии (жизнь вымышленного персонажа или вымышленная жизнь реального персонажа) – это большая веха (массивный пласт) в истории литературы и культуры. “Виды” (рассказы) Кристиана Гарсена, “Ослепления” Пьера Мертенса, кстати, также “Маленькие трактаты” Киньяра Паскаля – это тексты биофикшн, которые представляют особое существующее литературное направление (группу жанров) в новой (революционной) культуре, ознаменовавшейся противоречиями (досл. «толчками» противоречий) в мышлении, обращением к событиям прошлого, и они (биофикшн) создают симптом замедленного развития (отяжеляют литературный процесс) в эстетике литературы конца XX века: «возвращение к личности, к субъекту, но к субъекту не такому, который представлен в нарративе (обычном повествовании), новый интимизм (глубина повествования) создается повседневным наблюдением и соблюдением этнологической дистанции (временных рамок), в стиле постмодернизма игрой (манипуляцией) смыслов и онтологическими играми.



Такие тексты биофикшн явно выделяются писателями как значимый пример, который одновременно допускает реконфигурацию структуры модернистского романа и пересмотр истории литературы: «эта книга вписывается в традицию, продолжает развивать литературный жанр, который дал нам уже жизни реальных людей, воображаемые, описания сжатые и также короткие» – подтверждает с пафосом Ж. Маке в 1991 году в своих, своевременно вышедших «Предыдущих жизнях»:

«Этот очень жизненный жанр (жизнь) неявно прослеживался в своей самостоятельной форме в романе, рассказе или новелле. Так как модернисты тоже писали биографии, вынося жанр «жизнь» в названия своих произведений, порой называли традиционно (Жизнь Рансе), но чаще ностальгически или пародийно, во всех случаях звучит: «Вымышленные истории» Швоба, «Жизнь Самуэля Белета» Рамуза, «Три жизни» Стейна, или просто «Жизнь» – продолжает П. Мишон, выделяя в истории литературы область, никогда не исследованную как таковую, но четко организованную эвристической аттракцией и особой поэтикой, которые характерны для такого жанра, как биография.

Быстрая редакторская правка текстов данного жанра и их упрощение до простого первоначального названия доводит до карикатуры эту видимость в истории культуры: собрание сочинений «Один и другой» в изданиях Галлимара предлагает описать жизни тех, чье воспоминание вымышлено, воображение ново, в то время как обращение (апеллятив, название) «жизнь», к тому же, уже как 20 лет устаревшее (предпочтение множественному числу «жизни»), облекается в дальнейшем в формы «биографойды» в своем многообразии (во множестве вариаций), от автобиографии до классической, обычной, традиционной биографии, кстати, как и исторический роман.

Так, биофикшн занимает промежуточное положение, на стыке двух гипержанров или метажанров, которыми являются вымышленная история (фикшн) и реальная биография, и она поддается легкому описанию в терминах

в рамках теории референции (как независимый жанр «биография» со всеми своими особенностями), вопрос о точном положении недостающих текстов, по крайней мере, вплоть до «Вымышленных жизней» Марселя Швоба (1895), до всех первооснов (первоформ) остается проблематичным и, по моему мнению, неотделим от наблюдения над самим понятием «жанр», и дальнейшее развитие этого жанра в широком смысле дает поле для фантазии.

Биофикшн обязывает ради противостояния соблазну отказаться от типологии и к отходу от номинализма, по Бенедетто Кроче, который приведет к противоречию в жанре современных текстов биофикшн как отличительных, характерных форм разделения литературных повествовательных жанров (нарративов) в области современной литературы (и в частности, к окончательной путанице в определении жанра «биографии», в различии между повествованием в автобиографии и в биографии), двойственное положение: главная отличительная черта, признак жанра современной биографии в смешении «фикшн» (вымышленной истории) и исторических дискурсов (т. е. вымысла с правдой), обзор этих внутренних различий, то есть ее поэтики и всех ее возможных трактовок.

### **Биография, автобиография, вымышленная жизнь: жанровый обзор**

Форма жизнеописания в повествовании, неизменная в своих фундаментальных основах, которыми являются временной отрезок жизни человека, его биография, интуитивно воспринимается как категория *a priori* опосредованного знания (в противоположность интуитивному). Такая функционалистская точка зрения объясняет теорию, согласно которой определяется ее (формы жизнеописания) место среди художественной продукции: жизнеописание не – или больше не, или еще не – непосредственно литературный жанр, но функционирующий как рассказ о себе в эпистемологической системе, автономный и независимый, которым он

является, по крайней мере, в XIX и XX веках, прежде всего относящийся к человеческому познанию, а не к сфере эстетики.

Таким образом, жизнеописание входит в микросистему оппозиций: «реальная» биография и биография вымышленная, сочетая в себе признаки обеих и иногда противоречия (Д. Маделенат указывает на противоречие между фикшн (вымышленной историей) и обычным повествованием): в своем заглавии он экспериментирует над историей наших концепций «фикшн». Если здесь продолжать, то такое же употребление слова «биографии», в старой традиции использования жанра биографии или использование названия «vie» (жизнь) писателями, в «Бесценной жизни старшего Гаргантюа, отца Пантагрюэля» Рабле, в «Принцессе Клеве», в жизнях средневековых святых – поздние формы которых дадут в других странах образец жанра новеллы в эпоху Ренессанса – описания святых (агиографические описания) эпохи Романтизма (такие жизнеописания, как «Луи Ламбер» Бальзака и «Жизнь Рансе» Шатобриана): смешение мемуаров, легенд, метафизических описаний – это то, что в дальнейшем будет названо жанровым художественным многообразием.

Если до XIX века выдуманные биографии воспринимаются как промежуточное звено между историографией и беллетристикой и не трактуются в терминах референции, то затем они постепенно образуют отдельные группы в рамках позитивистского течения, в противоположность манере повествования, присущей исторической биографии и стремящейся к точному изложению фактов. (То есть повествование в выдуманных биографиях порой нестройное, противоречащее реальному ходу событий). Хорошо закрепившиеся в XIX веке благодаря господствующей форме (парадигме) научной биографии, в XX веке границы начинают стираться с обновлением биографий с помощью «diction» – слога (Жерар Женетт «Fiction et diction», «Вымысел и слог», 1991) или «второй степени» (Д. Комбе), то есть тексты читались как вымышленные биографии независимо от их подлинной

(оригинальной) формы написания, критической рефлексией разрушаются характерные литературные признаки реальной историографии.

Эти сложные гносеологические вопросы находят отголоски в романном вымысле, демонстрируя неустойчивую картину в пакте биографии (то есть подразумевается домысливание фактов) (Таков шедевр Набокова «Бледный огонь» или французские авторские удивительные истории Ж. – Б. Пуэша, или такие вымыслы, как «Марбо» В. Хидельшейма, который хочет симитировать подлинную биографию с помощью «внешнего подражания» (согласно термину, предложенному Михаилом Гловински), упрощая сложный текст, к которому невозможно применить внешние критерии для точного определения подлинности изображаемого персонажа.

Эстетические последствия такого подхода наблюдаются и по сей день в современной литературе, но вымысел, стремящийся к значительному обновлению, как устоявшийся способ рассуждения о мире, как форма продуктивного познания, как противопоставление реальным (историческим) дискурсам, или менее достоверным дискурсам, чем сама история, ослабляется.

Грань между биофикшн (вымышленной биографией) / биографией стирается там, (досл. в точке) где происходит осязаемое размытие жанров и где есть тотальный внешний эклектизм, причины которого (как последствия) часто находятся в центре исследований: отличительной особенностью нашей эпохи является кажущаяся боязнь дать жанровую классификацию, постепенно стираются границы между реальными и вымышленными историями, биографией и автобиографией, нарративом и дискурсами. Эта новая жанровая «подвижность», размытость влечет за собой эффект повторного чтения и перегруппировки событий прошлого из вымышленных жизней (то есть нарушение реального хода событий). (Таково, например, переиздание романа Ракана «Жизнь Малерба», шедевр, который как будто открывает собой бездонную пропасть) и переоценку значимости одних и тех же авторов

(Каждый знает недавнее «воскрешение» Марселя Швоба как великого писателя).

Д. Виарт хорошо подметил крайне обыденное (надоевшее) название «жизнь» в заголовках историй, которые не имеют ничего общего с биографией или то, что уже само название «жизнь» определяет (моделирует) повествование: заголовки, в которых уже видна жанровая принадлежность, являются явно внешними манипуляциями и используются в качестве способов (механизмов) создания фикшн. Но процесс восстановления биографических сведений (пустот, пробелов) в биографии у авторов намного интереснее (Паскаль Киньяр, Пьер Мертенс, Ж. Маке, П. Мишон особенно), придумывание заголовков гораздо сложнее, чем простая игра с классами (группами) имен: повествование ведется от третьего лица и с соблюдением хронологического порядка в описании событий из жизни каждого отдельного персонажа, и именно эта форма накладывает ограничения – таким образом, такая специфика чрезвычайно привлекательна – необыкновенная находка для современного повествования.

Тексты биофикшн не знали бы, таким образом, смешения со свободным письмом (то есть включения вымысла) и вымышленного героя (Такова предложенная Роланом Бартом «Эхо-комната»), ни с традиционным романом-биографией, который свободную форму повествования облекает в хронологические рамки, и в котором каждый отдельный персонаж занимает свое определенное место в системе персонажей, и тема которого соответствует жанру биографии.

Сам факт упоминания в литературе тезиса «жизнь ради жизни», кроме того, предполагает принятие в расчет всего интертекстуального наследия: отказ от смешения формальных черт (жанрового смешения) или повествовательных и описательных, она (жизнь) включается в произведение, прямо или косвенно, средствами интертекстуальности, жанровыми эффектами, то есть приемами, присущими риторическому нарративу в биографии, неразрывно, без ссылок, с

помощью эффекта «притяжения-отталкивания» с контрмоделью и контржанром, которые организуют историографический жанр внутри системы реальной, невымышленной биографии.

Это касается не только биографии, я думаю, это главное общее основание, но предлагаю то же название, что и у очерка (эссе), конец романа (дослов. тупик романа): Нортроп Фрай предложил обновить литературные жанры, как «сетку воображения» (жанровый синтез), то есть ограничить список, перечень жанров, (досл.) в точке, где каждый мог бы описать жанровую структуру по гидростатической модели (то есть уравнивающей): содержание остается неизменным, но меняется расположение, последовательность событий.

В специфических терминах эстетики «закат» реалистического романа в некотором роде компенсируется популярностью вымышленной биографии (биофикшн). Для доказательства этого снова приведем примеры, предлагаемые А. Фоулером, теоретиком жанров, который, по крайней мере, частично позаимствовал эти разборы: невозможность привлекать трагедийное начало, доведенное до апогея Монтенем в исследовании индивидуальности человеческой личности, в отходе от малых и вне-канонических форм (так что он имел успех у Т. Карлин как смесь (микс) разных жанровых черт: трактата, биографии и эпопеи). В настоящее время отсутствие романического – в этом причина отказа от традиционной риторики в повествовании, понимаемой, начиная с Барта как фашизм, – привело к введению в обиход биографии как замены традиционному роману.

Таким образом, это не «биографическое без биографии» из вновь взятого названия статьи Ф. Гайяра, не безграничный материал для чтения, а скорее «биография без биографического», играющая с культурным уровнем читателя, способного отныне к восполнению пробелов в фрагментарной форме (то есть способного восстановить исторический ход событий) и способного следовать по дискурсивному пути, который нам предлагает современная литература биофикшн; аномически нарушенные, события из жизней (биофикции) неточно

переписываются в соответствии с читательскими ожиданиями. Разделенное по названию или по содержанию, прошлое воспроизводится при помощи фигуры рассказчика, при помощи восстановления мест, «топосов» реальной биографии (младенчество, «стержень» жизни (этапы): детство, отрочество, юность и т. д.) или просто уделением пристального внимания к деталям (мелочам) и особенно к изображаемому объекту, вымышленная биография призывает нас отказаться от некоторых «биографем».

Я беру в качестве примера очень короткую жизнь Киньяра, описанную в «Маленьких трактатах». Как видно, биографический материал выстроен строго линейно, в хронологическом порядке, обновление классического (традиционного) места смерти как значимого момента, и относительно моралистической традиции последние слова умирающего:

М. Хамон семенял рядом со своим ослом, держа его под уздцы. Это было в то время, когда он собирался навестить своих больных в селе. Он лечил Расина. Он сочинил двенадцать маленьких трактатов, в том числе один об одиночестве: там сравнивается уходящий век с тем, как падают на землю каштаны, и одиночество с лучами августовского солнца.

Он ел хлеб, годный только для собак, еле держась на ногах, терпя лишения, смачивая губы остатком воды. Он умер 22 февраля 1687 года, в возрасте 69-и лет, прошептав в предсмертной агонии:

Молчание, Иисус, Мария, молчание! Жених и невеста! Молчание!  
Молчание!

Так он больше ничего и не произнес, кроме слова молчание.

Так и замолчал.

Различаясь разнообразием биографем, которые образуют устойчивые формы, биографическое повествование привносит в произведение гиперболизацию, которую В. Жув назвал «эффектом персонажа» и которую мы могли бы назвать «эффектом» биографии, характерной чертой биографии (которую не верно Мирей Саль-Груббер называет биографическим эффектом, в

соответствии с различием, которое я ставлю между биографией как таковой и биографичностью): закон (модель) построения (создания) вымышленного мира, развивающегося мира персонажа, автономного и независимого, соблюдение дистанции между героем и автором, сообщение с помощью простых возможностей собственного имени и путем организации, так, с этой точки зрения, это нарратологическое – семиотическое повествование.

Этот пример может служить точкой отсчета для ряда замечаний, направленных на определение главных особенностей, общих для биофикшн:

- Общая черта современных «вымышленных биографий» – отход от модели паратаксиста, отказ от причинности, от связи с теологией. В статье «Жизни» из работы «Жизнь родного языка, путешествие в страны распространенных имен» Жан-Кристоф Байи воскрешает в памяти, упоминает жизни «волевых людей, являющиеся поучительными примерами (...) Каждой жизни соответствует своя территория или свое течение, свой ритм и свой шаг (...) Игра случая, непредсказуемая и непредвиденная в разделении без конфликтов». Такая техника письма не допускает слишком свободную форму организации повествования, потому что оно хронологично и стройно, по крайней мере, в конце: биография выполняет роль рамки (Ж. Байи говорит: контур, рамки создаются впоследствии мгновенно, они позволяют благодаря своей устойчивой форме преувеличивать детали).

- Эгалитарный жанр, допускающий инвариантность в сюжетах и содержательных описаниях, жизнь все же продолжает опираться на огромное тематическое наследие. Киньяр сознательно выбирает для изображения второстепенного персонажа и играет, сопоставляя незначительные реалии с важными историческими фактами. Предстает, конечно, более широкая панорама, в которой вымышленные жизни (биографии) объединяются в установленные перегруппировки и переконструированные классы: так, новаторские «Жизни подлых людей» Мишеля Фуко возвращают к старой традиции описания воровского мира; относительно жизней авторов всегда



много домысливания, у них «двойная» жизнь: «сотрудничество» Ж. – Б. Пуэша и его псевдонима Б. Жордан; они (жизни авторов) находят отражение в жанре вымышленных мемуаров, расставляя акценты на количестве жизней Гомера и вымышленных биографий трубадуров. По такому образцу П. Мишон, говоря о (рисую образ) Рулине, имеет в виду Ван Гога, жизнь М. Хамона находит отражение в вымышленной жизни Расина, которую мы могли бы назвать «контр-жизнь» или жизнь-эскорт (сопровождение жизни).

- Вопрос о характере изображения субъекта в биографии и в нарративе вызывает следующее замечание: современность также воспринимается через свою рефлексию, место фигуры биографа на литературной сцене, она также архаична, как и сам жанр биографии. Во многих случаях существует путаница между мемуарами, биографией и автобиографией, которая придает современному роману неограниченные возможности в интерпретации (столкновение мнений, спор персонажей, вымышленные мемуары и др.). Те, которые говорят много о другом, как о самом себе, как мечь жертвы: «Тысяча погубленных жизней, которые угасли, либо реальных, либо вымышленных вскоре подменяют эту жизнь», – пишет Киньяр биографу. Изображая сложную, многогранную личность и миметический процесс, современная литература поднимает проблему представления – или отступления (отхода) – от «остраненного» взгляда в повествовании, такого, который формирует взаимоотношения: рассказчик – автор – и их объекты, и отражает с помощью метафор (досл.) палингенез (возрождение) и метапсихоз. Более значительный пример этому – это, конечно, «Прошлые жизни» Маке, которые продолжают Кинсея, Нервала, Бодлера, как тот поэт, который может «проскользнуть» в тело другого, тип г-жи Бовари, направленный на познание самого себя (посмотреть на себя глазами другого, со стороны).

Тем не менее я не думаю, что это так хорошо подходит под категорию автобиографии со всеми ее формами мемуарных писем и что правильно говорить об авто-гетеробиографии или еще об allo-автобиографии для

изображения этого феномена, в итоге все довольно просто: фигура (жизнь) самого рассказчика (автора) отображается в его повествовании. Часто возникает спор вокруг автобиографии (это особенно видно в случае с шедевром «Крошечные жизни» Пьера Мишона), литература биофикшн не меньше направлена на альтернативную установку. Мечта перенесения и одновременности (иначе называемая деятельность другого над самоопределением) и постмодернистское восприятие личности как незащищенной, противоречивой, интерсубъективной (даже интертекстуальной), не менее альтеральной (непохожей, отличной), чем то, что есть фундаментальный этос в биографии: установление границ собственного познания в сравнении с сознанием другого человека, скажем, без сравнения с тленной жизнью, обреченной на смерть, переходящей в другое состояние (досл. в том, что она, жизнь, разная): в своем смысле биография – всегда повествование продолжительное и рамочное (от «внешний») («экс-время», если хотим, то есть экс – относящийся к прошлому), повторение этого швобского определения: «Искусство противостоит общим идеям, не стремится к индивидуальности, не желает того, что уникально. Оно не классово; оно деклассировано».

Даже если биография в настоящее время носит игровой характер повествования (способна к играм с порядком повествования), то надо принять во внимание «меняющиеся пост-ньютоновские пространственно-временные категории» (я цитирую Д. Остера), точка соприкосновения этих биографий находится в том, что мы могли бы назвать «переживанием» темпоральности, у которого есть и другое название «*pitié*» (тоже переживание) (определение Швоба) и более точное, темпоральности, которая имела бы два характеризующих ее аспекта в *passé simple*: быть абсолютно «отрезанным» от настоящего (в противоположность *passé composé* – прошедшему завершённому времени, где дан результат действия и показан завершившийся отрезок времени), так как «прошлое – как четкая грань, которая отделяет наследие от

биографического вымысла» (я еще раз привожу цитату Д. Остера, предложенную в «Воображаемых жизнях» Швобом) и предлагает (этот случай отличен от *Imparfait* имперфекта – прошедшее незавершенное время) глобальный аспект, то есть передавать точное видение действия. Эта тенденция трансформирует анализ «в жизнь», как превращение и «первые шаги» (вот чем является факт традиционной биографии до современных оспариваний) в созвездие метафор, или «сетку», систему ризом, включающую «двойную» метафору (или как у Барта, метафора подобна атому, которая в своем подобии образует «биографему») или еще мнение, согласно которому «навязчивая» метафора в произведении Ж. Маке подобна клеткам материи.

### **Поэтика и функции биофикшн**

Так, эта «воображаемая» жизнь, являющаяся признанной формой современной литературы, не может быть определена в рамках простой, общей парадигмы, «глобальный (мировой) эффект», который она вызывает, достигается общими закрепленными жанровыми чертами (отстранение, различие, целостность). Известно, начиная с Ж. – М. Шеффера или А. Фоулера, что формальная, тематическая характеристика жанров свободно сочетает в себе прагматическую детерминированность (определяемость): если он теперь отклоняется от соблюдения картографии внутри жанра, то мне кажется более интересным построение жанровой системы или системы «жанровых изменений» с помощью функционального вопроса – или вне эстетические игры не были бы столь масштабны среди других, потому что биографическая литература опять обретает свою переходность, – которую снова берут в качестве системных признаков (как те, предложенные М. Калле-Грубером, который, ссылаясь на Д. Виарта, разделяет «вымышленный рассказ о жизни», «рассказ вымышленной жизни», «рассказ о жизни вымышленной»).

## Биография как роман и как театр

Первое искушение «вымышленных жизней» было усилено поэтическими особенностями биографии и его (романа) эмоциональной силой звучания, использования его, вслед за Бартом, как «контр-идеологической формы», как мозаичного и «открытого» текста, в котором изменяется классическое толкование жизни великих людей и предпочтение отдается в пользу субъективности и случайных параллелей, которые затем образуют условия для смысловых возможностей и их передачи. Подумаем о двух коротких жизнях Сада и Фурьера, произведенных Бартом в конце в эпоним, и разбитых на фрагменты, соответствующие 22 и 12 «биографемам», которые отчетливо показаны автором топо-биографии децентрированными и отмечены им постановкой нулевой степени:

9<sup>0</sup> Свои знания: математические и экспериментальные, географические, астрономические науки

10<sup>0</sup> Своя старость: он окружил себя кошками и цветами

11<sup>0</sup> Его консьержка нашла смерть, в пальто, на коленях среди горшков с цветами

12<sup>0</sup> Фурье читал Сада

Это уточнение положения общих мест повседневной биографии, это внесение эффекта присутствия автора, эта манера, соответствующая высказыванию М. Шерингема: «деталь (мелочь) придает неподражаемое звучание общей структуре, намечает путь к созданию «мемуарного театра» (выражение принадлежит Ж. Рудо, взято из очень красивого текста М. Маке), в котором нет технического монтажа, но есть искусство подвижное и мечта постановки мемуарного произведения, «быстрой, своевременной, переносной», «мемуаров, которые отражаются в моменте» (М. Керто) театра, направленного на показ зрителям «скоропортящегося» жизненного материала (то есть самих моментов жизни) с помощью сменяющихся эффектов (картин), которые

воскрешают в памяти фрагменты прошлого, воспоминаний и полностью соответствуют установке Р. Барта:

Если бы я был писателем и умер бы, как я хотел бы, чтобы моя жизнь попала в руки дружественному и беспристрастному биографу, который с тщательностью описал бы ее, описал некоторые подробности, что-то изменил бы, скажем, «биографемы», включил бы то, чего не было, возможность путешествия за пределы всей судьбы и возвращения обратно, по типу эпикурейских атомов, описал бы некоторые будущие воплощения <...>; жизнь «озарение», в итоге.

Откуда взялась поэтическая дисгармония беспорядка и свободы, основанная на незначительных «высоких» эффектах и на большом пафосе (патетике) (потому что биографический хронотоп имеет конечную грань: смерть), откуда взялся жанр, действующий как язык в рамках определенных эстетических форм, отвергающий все догадки, которые мы можем вынести из различия романного повествования и лиризма, начиная с послевоенного времени, потому что он не использует ничего другого, кроме «трагедийных подробностей в записи внизу страницы», откуда биофикшн приходит на театральную сцену, к гиперреализму (вспомним произведения Яна Гальярда) или от очарования, увлечения (Киньяр) за рамки представления, запись другого (человека), становится затем анти-миметической (анти – подражательной) формой записи.

### **Биография как антропология и как расследование**

В этой борьбе двух фронтов, свергающих друг друга, в которой литература будет использовать биографическое, которым оно не является (то есть содержит вымысел), литература улавливает функциональный переход – положения – архаика биографических дискурсов стала чужой, инородной, и литература определяется как простой эстетический замысел: разное выражение

повествования (нарратива), столкновение разных точек зрения на эпистемологические и когнитивные смыслы биографии.

Биограф определяется двойной метафорой: рассматривается как этнолог и как детектив.

Биограф-этнолог – это тот, кто снова стремится к обнаружению различий в общем. Т. Карлейль (который предложил списки «с огромным количеством неизвестных жизней»), Ж. Обри или еще Сент-Бев, предлагая возвести статуи «великим людям, которые не блистали во славе», «влюбленным, чьи сердца не соединились», опередили свое время, пользуясь той манерой (способами создания образов), к которой современники вернули утраченный интерес (Рим Киньяра, варвары П. Мишона и другие). Филология и антропология, обе науки мы изучали, как А. Надод или Ж. Маке, рассматривая их как формы вымысла.

Биограф-антрополог сочетает в себе качества биографа-следователя, фигура, без сомнения, эрудированная, играющая многочисленные роли «я – посредник» или «я – свидетель» на сцене современной литературы, и я не буду настаивать, но только отмечу, что его (биографа) кругозор не обязательно соответствует автобиографии, так как эта биография спекулятивно может соответствовать юмористическим пародиям или когнитивным играм на (хрупких) размытых границах индивидуальности и множественной реальности, воплощая на сцене в меньшей степени сценарий психологического отношения, чем сценарий судебного расследования (Я думаю, именно в такой нео-улипо биографии, как «Жизнь...» Ж. Рубо):

«Некоторые современные авторы создают романический шарж, используя процессы абстрактного мышления (...). Эрудированный ученый, рефлексирующий критик, любитель опыта (экспериментатор) становятся героями, воплощаются в интеллектуальных (научных) вымыслах, в которые писатель включает сцену путешествий с целью познания», – пишет Б. Бланкеман.

## Биография как мистика

Общение с бессмертием через мирские знаки и вечность сакрального слова, тайная связь с могильной надписью и с духовной, спиритуальной загробной жизнью восходят к истокам истории и литературы. Она (мистика) сопровождает вымышленные жизни, которые повторяют собственные мемуары священника в жанре биографии, берущие на себя функцию воспоминания (святого писания) непосвященного или священного: преследуемый фигурой Лазаря, биограф – это тот, кто делает ставку на власть и вскоре становится демиургом (согласно метафоре, имеющейся у М. Швоба), чародеем (волшебником) (Ж. Маке) или искупителем (П. Мишон). Номинализм биографии (то есть использование имен общих, универсалий) становится воскрешением, тогда как личное отчаяние в повествовании, по существу трагическом, становится внутренне внушением чувств. С включением мистики, используемой Мишоном, поэтики «воскрешения тела (плоти) в светлом сне» у Ж. Маке, перформативным действием глагола у Киньяра повторяется жизнь, «усиливается иллюзия реальности» (по выражению Мишона), кроме всей практической целесообразности в эстетическом поле, это полностью исключает случайность. И жизнь будет больше изменяться (искажаться), сокращаться, и существование будет более крошечным, заурядным, более явным (отраженным) через простое называние (номинацию) того, кто существовал, через неизменное присутствие незримого того, кто описывает все существование – биографа. Поэт должен привлечь, согласно выражению Моби Дика, «Бога в книге»:

В жизнеописаниях (...) старая вера в произведениях искусства поддерживается, вероятно, местом, которое Бог занимает в агиографиях (жизнеописаниях святых). (...) Ролан Барт приводит факт того, что антропология устанавливает требование (постулат), согласно которому: это в высшей степени несправедливо, когда человек может родиться и умереть без того, чтобы поговорить (исповедоваться) с ним (Богом); «эту несправедливость

антропология пытается исправить, но это не запрещено в литературе. (...)  
Написание житий – это придумывание жизней людей, которые имели гражданское положение, это удвоенная иллюзия реальности.

Считается необычайной перемена, которой заканчиваются «Короткие жизни»:

В поисках их (умерших), в их непрерывном разговоре (который не нарушается молчанием) я был радостен и, вероятно, был таким же, как они (одним из них); каждый раз я возрождался, когда возрождались они и всегда умирал вместе с ними; я буду хотеть писать все лучше и лучше до того момента, пока не достигну совершенства, ужас писать, как ребенок, не умеющий говорить, ясно излагать свои мысли в свои лета: в огромном, выводящем из строя смятении. Никакая сила не сможет воспрепятствовать тому, чего бы я хотел достичь. Никакая сила не воспрепятствует тому, что волнение ничем не откликнется в их сердце. Как у Марсака ребенок вечно рождается. Как смерть Дюфорно, положим, менее однозначна, потому что Элиз вспомнила о ней или подробно описала. Как в моих условных летах их зима застывает.

«Я» дана власть «перемещаться» во сне: случайные истории переплетаются и выстраиваются в цепочку, вымысел напоминает о материальном облике персонажей, которые даются нам как существующие, как близкие автору кузены из провинции или дети «без слова», быстро забывшие про город, анонимы, которые нам все известны и которых мы сделаем, без сомнения, игрой, но которая – отмечает Жорж Стейнер – как телефонный справочник сохранит навсегда имя. Возможность искупления – это, в свою очередь, высший суд, улучшение (совершенствование) текста, поскольку он – «искание» (поиск) и «беседа, не нарушаемая молчанием» (как исповедь), затем восстановление Слова (Речи) в предписаниях литургии. Смерть – это рождение, как рождение есть смерть, рассказчик – Бог, как Бог есть Рассказчик, потому что он управляет всем сущим (глаголом «быть»):



В этом устранении разделения (смерть/жизнь), вероятно, заключается высшая возможность, метафизика биографического произведения. Так, это восстанавливает разорванную материю бытия в неделимое целое, приводит в порядок и уменьшает чрезмерное увеличение существ (эта несправедливость ряда, о которой говорит Платон), предлагает разделение на «меня» и «не – меня», другие «меня», разрушает вмиг пространственно-временные границы, в которых мы находимся. Границы становятся менее прочными, начинают стираться между «здесь» и «в другом месте», между настоящим и прошлым, связанными через повествование, – объясняет Д. Маделенат: биограф-«заступник» искупает грехи человека, он «находит место погребения усопших по воспоминанию их имен».

### **Ставка на язык (Пари с языком)**

Возвращаясь к истории литературы, отметим, что современные беллетризованные биографии имеют очень много общих черт с постмодернизмом, в смысле, в котором его определяет Б. М. Хейл: эклектизм или «измельчение» стилей, беспорядок, путаница в повествовательных и системных преобразованиях, возвращение или манипуляция установленными ценностями, размытость и «открытость» текста для читателя (разнообразие смыслов при прочтении), использование научных дискурсов и, в частности, истории в метарассказах (метавымыслах). Провозглашая диалектическую децентрацию и навязчивую мысль разрыва с прошлым (с традициями), но мечтая о систематизации и возрождении, вымышленные биографии стремятся к отказу от традиционной литературной формы изображения посредством мимесиса, разработки и приведения иллюстративных примеров и больше не стремятся прямо показывать знания о мире, который организован общим порядком или дискурсами (мир – есть текст), или даже одной эмоцией, но снова начинают показывать «самоценную человеческую сущность». «Наука для каждого объекта» предлагает Р. Барт: современный роман не является объектом

коллективного знания, иллюстрацией пояснения, он представляет собой единство, которое достигается онтологическими возможностями условного наименования. Эта тенденция превосходит признание неудачи структурализма стремлением к новому кратилизму: так как он принят, как не имеющий дискурсивного знания, ни особенности нарратива, в том случае, если слово – инвариант новой мысли в онтологических процессах, язык может определять эти возможности создания вымышленных миров, которые более ничто по сравнению с обесцениванием множества миров, никогда не меняющихся.

Представление, а затем пересмотр с точки зрения нового использования мотива, эмпатии, легкой манипуляции, свободы и непредсказуемости отрывков (фрагментов): удвоенная личностная сила воображения и эмоциональный переход, размытие индивидуального и обобществление текста, играющего с самим собой (пласт реминисценций и аллюзий, смыслов) в современных «индивидуальных вымыслах», – это и есть беллетризованные биографии.

В то время как современность не признает всю перформативную эффективность и всю эвристическую возможность в повествовании, беллетризованные биографии вновь делают ставку на язык и изменяют в фикшн действительный срок жизни и коллективное знание: вымышленные жизни – жизни возможные – предлагают то, что Ж. Рудо называет употребленным в произведениях Ж. Маке выражением «механизм обновления и освобождения», форму продления жизни с помощью описания, ничтожного и прекрасного: литературу.