

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



На правах рукописи

МАРЧЕНКО Дарья Игоревна

**КРИЗИС ИДЕНТИЧНОСТИ В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ РЕФЛЕКСИИ
(НА МАТЕРИАЛЕ СОВРЕМЕННОЙ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ПРОЗЫ
2010–2020-х гг.)**

Специальность 5.9.1. Русская литература и литературы народов Российской
Федерации

ДИССЕРТАЦИЯ
на соискание ученой степени
кандидата филологических наук

Научный руководитель –
доктор филологических наук,
доцент
Гримова Ольга Александровна

Краснодар – 2025

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение	4
Глава 1. Кризис идентичности как объект философско-эстетического и литературоведческого осмысления.....	11
1.1. Историко-философский контекст изучения проблемы идентичности.....	12
1.2. Социально-психологическое обоснование категории идентичности.....	24
1.3. Типология ментальностей и кризис Я-ментальности	27
1.4. Понятие нарративной идентичности в контексте отечественной литературы Нового времени	31
Выводы	35
Глава 2. Субъект кризисной идентификации	38
2.1. Несовпадение характера и самости в романе А. Понизовского «Принц инкогнито»	38
2.2. Кризисный субъект как носитель речи.....	47
2.2.1. Фрагментация сознания и слова кризисного героя в диахронической ретроспективе: «Двойник» Ф. М. Достоевского – «F20» А. Козловой	48
2.2.2. Делегирование личного слова как способ «пересборки» проблематизированной идентичности в романе Д. Драгунского «Автопортрет неизвестного»	57
Выводы	66
Глава 3. Сюжетно-жанровые трансформации как способ репрезентации кризисной идентичности в отечественной прозе 2010–2020-х гг...68	68
3.1. Актуализация сюжета инициации / лиминального сюжета в сборнике А. Старобинец «Икарова железа» и романе А. Володиной «Протагонист».....	68
3.2. Взаимодействие фикционального и нефикционального как инструмент конструирования идентичности	80

3.2.1. Автофикциональное начало в сборнике рассказов З. Прилепина «Собаки и другие люди»	80
3.2.2. Экзофикциональное повествование в «романе с дневником» А. Матвеевой «Каждые сто лет».....	103
3.3. Личностная кризисность как инвариантная черта современного рассказа («Начало» Е. Некрасовой).....	114
3.4. Репрезентация «распавшегося» сознания в жанровой структуре «романа в рассказах» («Открывается внутрь», «Адвент», «Чуров и Чурбанов» К. Букши).....	118
Выводы.....	132
Глава 4. Нарративизация кризиса идентичности в современной прозе...	135
4.1. Нелинейность нарратива о кризисе («Риф» А. Поляринова).....	135
4.2. Активизация интриги слова в кризисном повествовании («Сосновая поляна. Ася» К. Букши).....	141
4.3. Орнаментальная дискурсивность в контексте проблемы утраты / поиска идентичности («Калечина-Малечина» Е. Некрасовой).....	146
Выводы.....	155
Заключение.....	156
Список литературы.....	164

Введение

Период 2010–2020-х гг. современные исследователи называют временем расцвета русской прозы, в которой органично сочетаются культурные традиции и актуальные тенденции, отражающие свойственные национальному сознанию изменения и константы (Солдаткина, 2015, с. 7). Результатом упомянутых перемен среди прочего становится актуальный на сегодняшний день феномен кризиса идентичности, который является объектом художественной рефлексии во многих современных текстах. Кризисность отражается и в развитии современного литературного процесса, связанного, по наблюдениям О. А. Гримовой, с «исчерпанностью посткреативистской эстетики» (Гримова, 2023, с. 8). При этом стоит отметить недостаток литературоведческой рецепции обозначенной проблематики, что объясняется в числе прочего тем, что анализ в рамках традиционной поэтики малоэффективен вследствие его «несоответствия» тем изменениям, которые произошли в культурной парадигме (Там же, с. 5).

Таким образом, **актуальность** нашего исследования обусловлена недостаточной степенью изученности современной отечественной прозы, художественно осмысливающей феномен кризиса идентичности героя, а также необходимостью поиска адекватной материалу методологии, которая позволила бы литературоведчески отрефлексировать современное эпическое повествование, в структуре которого находит отражение фактор кризисности.

Научная новизна работы заключается в комплексном характере исследования феномена кризиса идентичности героя современной прозы, явленного не только на уровне содержания, но и на уровне презентации наррации – сюжетных, родо-жанровых, типологических характеристик. Исследование углубляет понимание дискурсивной природы актуальной эпики, а также изменений, произошедших в характере ее событийности.

Объектом исследования является феномен кризиса идентичности героя актуальной эпики, **предметом** – эстетическая манифестация кризисного самоопределения, а также многообразные пути его преодоления.

Цель исследования – определение специфики эстетической репрезентации категории «кризис идентичности» в отечественной прозе 2010–2020-х гг.

Достижение данной цели предполагает решение ряда **задач**:

1) систематизировать основные концепции современного гуманитарного знания, осмысливающие феномены идентичности и кризиса идентичности;

2) выявить специфику изображения субъекта кризисной идентификации в отечественной прозе 2010–2020-х гг. на основе интерпретации основных векторов самоидентификации героев / способов преодоления личностной кризисности;

3) проанализировать изменения сюжетных, родо-жанровых и дискурсивных параметров современной эпики как факторов манифестации кризисности;

4) определить характер событийности в текстах, объектом изображения которых становится проблематизированное *Я*;

5) проследить корреляцию между кризисным состоянием субъекта¹ и отражением данного состояния в повествовательной структуре текстов актуальной эпики;

6) исследовать, каким образом современная отечественная проза актуализирует и переосмысливает классическое наследие через призму современных социокультурных реалий.

В работе мы опираемся на традиции философии идентичности, обращаемся к антропологии, социологии, психологии и нарратологии.

Методологической базой исследования являются концепции рецептивной эстетики Р. Ингардена (Ингарден, 1962), В. Изера (Изер, 2004а, 2004б),

¹ Во избежание большого количества повторов предлагаем считать выражения «кризисное состояние субъекта», «проблематизированное *Я*», «проблематизированная идентичность», «проблематизированная субъектность» синонимичными по отношению к понятию «кризис идентичности».

Х. Р. Яусса (Яусс, 1994), диалогизма М. М. Бахтина (Бахтин, 1975, 1979а, 1979б, 1986), жанрологии Н. Д. Тмарченко (Теория литературных жанров, 2012), работы классиков отечественного литературоведения, исследующих личностные персонажные миры, – С. Бочарова (Бочаров, 1985, 1999), С. Аверинцева (Аверинцев, 1988, 2001, 2005), Г. Д. Гачева (Гачев, 1968, 1999), В. М. Марковича (Маркович, 2019), а также работы по нарратологии В. И. Тюпы (Тюпа, 2016, 2021), В. Шмида (2008).

Методология работы опирается на системно-типологический, структурно-семиотический, компаративный, нарратологический, интертекстуальный методы исследования.

Материалом диссертации служат следующие произведения актуальной эпикки, в которых представлены различные варианты кризиса идентичности героя и попыток его преодоления: «Принц инкогнито» А. Понизовского, «Автопортрет неизвестного» Д. Драгунского, «F20» А. Козловой, «Икарова железа» А. Старобинец, «Собаки и другие люди» З. Прилепина, «Каждые сто лет» А. Матвеевой, «Калечина-Малечина», «Начало» Е. Некрасовой, «Открывается внутрь», «Чуров и Чурбанов», «Адвент» К. Букши, «Протагонист» А. Володиной, «Риф» А. Поляринова. Для героев данных текстов ощущение самотождественности, утрата / обретение данного состояния носят экзистенциальный, бытийный характер. Конкретно-исторический, социальный план идентификации (национальной, конфессиональной, региональной, профессиональной, гендерной) либо отсутствует вовсе, либо имеет вспомогательный характер, становясь неким «инструментом», с помощью которого автор транслирует идею возможности / невозможности обретения самотождественности.

Степень разработанности темы. «Кризис идентичности» и сама «идентичность» – междисциплинарные понятия, по-разному трактуемые в социально-гуманитарных науках (философии, социологии, антропологии, психологии, нарратологии, литературоведении). Впервые вопрос о

самоидентификации возникает еще в античной философии. На протяжении развития философской мысли понятие «идентичность» усложняется, меняет смысловое наполнение. На рубеже XIX–XX вв. данные вопросы привлекают внимание психологов и социологов. Во второй половине XX в. психолог Э. Эриксон разрабатывает понятие «кризис идентичности». Нарративный подход в исследовании идентичности изучает П. Рикёр, утверждая, что «повествование созидает идентичность» (Рикёр, 2008, с. 180). В литературоведении проблемы идентичности разрабатывают В. И. Тюпа и А. Е. Агратин, исследующие кризисные состояния героев русской литературы в диахронической ретроспективе (Тюпа, 2017, 2019а, 2019б, 2020; Агратин, 2020).

В литературоведении существуют исследования, посвященные разным типам идентификации: национальной (С. В. Кончакова (2011), М. К. Попова (2004), С. А. Кулагин (2009)), гибридной (Е. М. Бутенина (2006), Е. Н. Белова (2012)), писательской (М. П. Абашева (2001), С. Н. Есин (2005)). Исследованию личностной кризисности посвящено сравнительно небольшое количество работ (Е. В. Андрианова (2018), Н. В. Морженкова (2011), В. В. Меняйло (2013), И. И. Назаренко (2023), Н. В. Барабанова (2004), А. А. Бархоян (2024)). Отметим, что на данный момент не существует работы, в которой был бы осуществлен комплексный подход к изучению кризиса идентичности героя в художественной рефлексии современных отечественных авторов.

Тем не менее в контексте нашего диссертационного исследования особо привлекают внимание некоторые наблюдения Н. В. Барабановой (Барабанова, 2004), А. Е. Агратина (Агратин, 2020), О. А. Гримовой (Гримова, 2021, 2022). Отметим, что в работе Н. В. Барабановой повествование рассматривается как процесс формирования идентичности образа героя, а также прослеживается связь между жизнью автора, его самосознанием, сознанием реципиента и жизнью героя (Барабанова, 2004). Анализируя проблематизацию личностной идентичности героев чеховской прозы, А. Е. Агратин пишет, что репрезентация кризиса идентичности в художественной литературе только становится

предметом специального изучения, и выделяет два типа кризиса идентичности: социально-психологический и экзистенциальный (Агратин, 2020, с. 254). Кризис идентичности в современной эпике анализируется в ряде работ О. А. Гримовой (Гримова, 2021, 2022), которая приходит к выводу о том, что современный человек не может существовать автономно от окружающего мира и что многие тексты современной отечественной романистики являются «апологией коммуникации, в том числе и художественной как наиболее эффективной» (Гримова, 2022).

Теоретическая значимость обусловлена тем, что диссертация вносит вклад в исследование смысловых (субъектных) и повествовательных, в частности сюжетных и жанрово-дискурсивных трансформаций, происходящих в современной эпике, рефлексирующей процессы кризисного состояния героя. Результаты исследования могут послужить теоретической базой для дальнейшего изучения поэтики современного художественного текста, в частности вопросов репрезентации актуальной для современной литературы проблемы кризиса идентичности.

Практическая значимость работы определяется возможностью использования ее материалов и выводов в дальнейшем изучении современной отечественной прозы, в преподавании учебных курсов по современной русской литературе, анализу эпического текста, а также при проведении междисциплинарных исследований, связанных с изучением проблематизированной идентичности современного человека.

Положения, выносимые на защиту:

1. Художественная рефлексия в современной отечественной прозе сосредоточена на исследовании кризиса идентичности, основой которого становится несовпадение самости (*я-для-себя*) и характера (*я-для-других*). Авторская интенция направлена на преодоление данного состояния посредством различных «способов»: интерсубъективное постижение действительности, восстановление «диалога согласия» (М. М. Бахтин) со своим *Другим*, панкогорентность, неосинкретизм, апелляция к мифологическому

мышлению, сакрализация слова, реализующаяся посредством творческого потенциала героев.

2. Лишенное целостности сознание коррелирует с изменениями определенных аспектов родо-жанровой природы актуальной эпики. Романное начало лишается своей монолитности, на смену линейному повествованию приходит фрагментированная наррация. Возникают разнообразные гибридные формы, совмещающие в пределах одного текста эпические, драматические, лирические элементы, а также фикциональное и нефикциональное начала. Исследование попыток выхода из кризисного состояния на структурном уровне опосредуется использованием инверсированной лиминальной схемы сюжетосложения.

3. В актуальной эпике, исследующей кризисное состояние, на первый план выдвигается особый тип событийности – ментальный. На уровне презентации наррации это манифестируется ослаблением фабульной составляющей и усилением роли интриги слова, «события рассказывания», воплощенного в речевом строе повествования.

4. Современный нарратив становится особой дискурсивной формой, транслирующей травматический опыт современного человека. На уровне презентации наррации это проявляется с помощью таких особенностей, как трансгрессия, авторефлексивность, аффективность. Письмо становится способом конструирования новой идентичности. Авторы ищут способы оцельнения текста, прибегая к ряду повествовательных техник: усиление парадигматических связей, разнообразные варианты использования несобственно-прямой речи, обращение к орнаментализму.

5. Кризис идентичности современного героя отражает социокультурные и онтологические трансформации, произошедшие во второй половине XX – начале XXI в. Внимание анализируемых нами авторов направлено на решение бытийных, экзистенциальных вопросов, имеющих первостепенное значение для модернистских произведений, что позволяет говорить об особой связи с литературной традицией.

Апробация. Исследование прошло апробацию в форме докладов на всероссийских (Екатеринбург, 2022, 2024; Пермь, 2022, 2023; Ростов-на-Дону, 2025) и международных конференциях (Торунь, 2021; Москва, 2021, 2023, 2024, 2025; Краснодар, 2021, 2023, 2025; Санкт-Петербург, 2023).

Публикации. По теме диссертационного исследования опубликовано 9 научных работ, из них 3 в научных журналах, рекомендованных ВАК Министерства науки и высшего образования Российской Федерации, 6 – РИНЦ.

Структура диссертационной работы включает в себя введение, четыре главы, заключение, списка литературы и источников эмпирического материала, включающего 217 наименований.

Глава 1. Кризис идентичности как объект философско-эстетического и литературоведческого осмысления

Исследователь А. Ю. Хамнаева отмечает, что пристальное внимание к проблеме идентичности в современной науке обусловлено изменениями, которым подверглись все сферы жизни общества, и делает вывод о том, что изучение данного феномена стало «ключом к пониманию мира» (Хамнаева, 2007, с. 3). В связи с тем, что философское понимание термина «идентичность» на протяжении долгого времени оставалось социально, научно и психологически иррелевантным (Современная западная философия: слов., 1998, с. 161), приведем то определение данного понятия, которое является опорным для нашего исследования.

Исследователи феномена изменений идентичности, связанных с процессами пространственно-временных трансформаций в ходе культурно-исторического развития, В. А. Емелин, А. Ш. Тхостов отмечают, что в современном мире наибольшее распространение получило определение идентичности из «Философского энциклопедического словаря» 2005 г. (Емелин, Тхостов, 2021, с. 14): «Идентичность – (от лат. *Idem* – тот же самый) – тождественность, одинаковость, полное совпадение чего-нибудь с чем-нибудь. А является идентичным, если оно при всех самых различных ситуациях и обстоятельствах всегда остается одним и тем же, так что оно может идентифицироваться как то же самое» (Философский энциклопедический словарь, 2005, с. 202). В других философских словарях можно найти практически схожие формулировки: идентичность здесь является синонимом тождественности и выступает в качестве логико-философской категории (Емелин, Тхостов, 2021, с. 15). При этом получает распространение подход, рассматривающий идентичность не просто как тождественность «неких абстрактных вещей, а как особое свойство субъекта, неотъемлемый феномен

развития и становления личности» (Емелин, Тхостов, 2021, с. 16). В структуре идентичности выделяют индивидуальный и социальный уровни, имеющие тесную взаимосвязь. Личностное *Я* формируется в результате достижения баланса между персональной и социальной идентичностью.

Наряду с изучением идентичности, широкое распространение получило исследование кризиса идентичности (см, например, работы В. Хёсле (1994), М. В. Заковоротной (1999), А. А. Кара-Мурзы (1998), Н. В. Тишуниной (2004), Н. Н. Федотовой (2003), З. В. Сикевич (1996) и др.), который культуролог А. Ю. Шеманов называет «симптомом нашего времени» (Шеманов, 2007, с. 21).

Междисциплинарный характер понятий «идентичность» и «кризис идентичности», а также их популярность в современном гуманитарном знании, думается, требуют более пристального и глубокого анализа с разных точек зрения. В следующих разделах мы рассмотрим данные понятия с историко-философской, социально-психологической, нарратологической и литературоведческой сторон.

1.1. Историко-философский контекст изучения проблемы идентичности

Истоки вопроса о самоидентификации следует искать в античной философии. В классический период (Парменид, Платон, Аристотель, Плотин, неоплатоники, Сократ) господствовала идея тождества бытия и мышления; тождество противопоставлялось различию: «...истинным выступает то, что тождественно самому себе, а тождественное себе не может не изменяться, ни возникать и исчезать, ни двигаться, ни члениться на части – оно может быть и быть тождественным себе» (Хамнаева, 2007, с. 13). Отождествление бытия и мышления было свойственно различным аспектам античной философии: гносеологическому, онтологическому, этическому. Обратим внимание, что

данную идею о «метафизическом мышлении» философы впоследствии пытались преодолеть.

Представители средневековой философии (Августин Аврелий, Боэций) соотносят принцип идентичности прежде всего с Богом: человек отождествляет себя с Творцом, по образу и подобию которого он создан. Вписанный в строгую сословную иерархию, человек Средневековья не мог проявлять индивидуальность, но должен был подчеркивать принадлежность к определенной структуре. Для данного периода «характерна индивидуализация не “органическая”, а “морфологическая” или “типическая”: индивид показывает себя лишь через общее, присущее целой категории людей», – замечает автор работы «Категории средневековой культуры» (Гуревич, 1972, с. 275). Эта мысль также звучит в исследовании «Конструирование социальной реальности» (Бергер, Лукман, 1995, с. 264). Примечательно, что именно в Средневековье, как отмечают современные философы, проблема идентичности актуализировалась в связи с тем, что человек оказался вырван из космической обусловленности, ему открылся культурно-нравственный образ для уподобления, что вдохновило на сложнейшую самостоятельную работу по конституированию и творческому преобразованию своего внутреннего мира (Тельнова, 2011, с. 26). «Идея самосознания собственного *Я* личности, интимного, закрытого от внешнего мира, становится ведущей», – делают вывод С. А. Храпов и Е. Г. Вялова (Храпов, Вялова, 2013, с. 204).

В эпоху Возрождения утверждается культ красоты и духовности, формируются идеалы гуманизма. В данную эпоху активно развивается идея о возможности конструирования индивидом самого себя и выходе за рамки любых ограничений, в том числе и ограничений социальных ролей и сословий (Труфанова, 2010, с.12–22).

Эпоха Нового времени характеризуется значительными изменениями в разных сферах жизни общества: политике, экономике, науке и культуре. В этот период меняется сознание людей и мировоззрение в целом. В западноевропейской мысли к изучению идентичности как отдельной

философской проблемы впервые обращаются Р. Декарт, Дж. Локк, Д. Юм, И. Г. Фихте. Идею рационально постижимого естественного миропорядка Р. Декарт оформляет в принцип философского мышления. Философ различал трансцендентальную (реальность врожденных идей) и материальную реальность. Врожденные идеи, по Р. Декарту, первичны.

«Я мыслю, следовательно, существую» – философское утверждение Р. Декарта, ставшее фундаментальным элементом западного рационализма Нового времени. Именно данное утверждение считается отправным в изучении философом вопроса тождества личности: «...я есть субстанция, вся сущность или природа которой состоит только в мышлении и которая, чтобы существовать, не нуждается ни в каком месте и не зависит ни от какой материальной вещи. Так что мое я, т. е. душа, благодаря которой я есмь то, что я есмь, совершенно отлична от тела и более легко познаваема, чем тело, и, если бы даже тела вовсе не было, душа не перестала быть всем тем, что она есть» (Декарт, 1950, с. 283). Идентичность образуется посредством отождествления личности с духовной субстанцией и рассматривается философом как врожденная идея, как то, что существует изначально в духовной субстанции.

Следуя принципу дуализма, Д. Юм, в отличие от Р. Декарта, считал чувственное восприятие первичным, а идею (понятие) – репрезентацией этого восприятия, с помощью которой постигаются предметы и процессы материального мира. Исходя из данной позиции, Д. Юм изучает тождество личности: «Если идея нашего *Я* порождается некоторым впечатлением, то оно должно оставаться неизменно тождественным в течение всей нашей жизни, поскольку предполагается, что наше *Я* таковым именно и остается. Но нет такого впечатления, которое бы было постоянным и неизменным» (Юм, 1995, с. 345). Далее Д. Юм приходит к выводу о том, что «тождество... лишь качество, которое мы приписываем восприятиям» (Там же, с. 354), а источником личного тождества называет память, которая способствует возникновению отношения сходства между восприятиями (Там же, с. 356).

Другой философ Нового времени Дж. Локк утверждал, что сознание и память определяют тождество личности: «...личность есть разумное мыслящее существо, которое имеет разум и рефлексию и может рассматривать себя как себя, как то же самое мыслящее существо в разное время и в различных местах только благодаря тому сознанию, которое неотделимо от мышления, что он воспринимает» (Локк, 1985, с. 387).

Вопросами тождества занимались представители немецкой классической философии. И. Г. Фихте, подобно Р. Декарту, считал, что понятия являются первичными по отношению к реальности, отмечая при этом, что «человек должен согласовывать все вещи вне него с его необходимыми практическими понятиями о них, понятиями, определяющими, какими вещи должны быть» (Фихте, 1995, с. 487). Философ полагал, что идеалы недостижимы в реальной жизни, но при этом отдельный индивид и общество в целом должны ориентироваться на эти идеалы и стремиться к преобразованию социальной действительности. И. Г. Фихте также разрабатывал концепцию противопоставления понятий чистого *Я* и эмпирического *Я* (*не-Я*): «Чистое *Я* – это идеал, а эмпирическое *Я* – восполнение человеком данного идеала в социальной действительности» (Там же, с. 21). Идентичность при этом достигается через «согласие человека с самим собой – абсолютным тождеством, которое и выступает формой чистого *Я*» (Там же). Человек должен стремиться к этому тождеству, но, так как оно является независимым по отношению к реальному миру, данная цель недостижима.

Исходной точкой учения о философии тождества Ф. В. Й. Шеллинга является абсолютное тождество субъекта и объекта, подразумевающего единство противоположностей (Шеллинг, 1989, с. 498–528). Г. Ф. Г. Гегель также разрабатывал идею тождества с точки зрения диалектического подхода. По мысли философа, в основе мира лежит изначальное тождество бытия и мышления, которому присуще различие между объективным и субъективным, существующим в мышлении. В отличие от метафизического понимания

абстрактного тождества, исключавшего различие, в гегелевской диалектике тождество изначально имеет в себе различие. Таким образом, в трудах представителей немецкой классической философии окончательно утверждается идея единства и борьбы противоположностей.

Рубеж XIX–XX вв. считается переломным и характеризуется значительными научными открытиями в различных областях знания. Обращаясь к изучению современной европейской философии, М. К. Мамардашвили приходит к выводу о том, что на рубеже XIX–XX вв. происходил «существенный перелом культур», который произвел «некий перелом в... философском багаже» (Мамардашвили, 2023, с. 28–29). Этот перелом философ связывает среди прочего с трагическими историческими событиями начала XX в., в частности с Первой мировой войной, «загадавшей загадку нашей привычной, традиционной цивилизации. Она... не укладывалась в эту цивилизацию» (Там же, с. 28). Произошедшие в философской мысли изменения также были связаны с революционными научными открытиями, которые, в свою очередь, повлекли за собой изменения в восприятии мира, предстающего теперь «разрозненным хаосом» (Хамнаева, 2007, с. 31). Все это повлекло за собой появление принципиально новых онтологических моделей. Происходят смена парадигмы философствования, отход от классических принципов и образцов. Гуманизм и антропоцентризм философской мысли Нового времени, изначально связанные с идеей богоподобной сущности человека, а затем с верой в самого человека и его разум, восприятием человеческой личности как некой целостной самости, сменился скептицизмом.

В результате осмысления кризиса философского мировоззрения, основанного на рационализме, мыслители различных направлений начали рассматривать жизнь как первичную реальность. При этом человек в данном случае воспринимается как реальный субъект, «укорененный в мире, в конкретной ситуации, традиции, при этом у данного субъекта возникают сложности в самоопределении» (Хамнаева, 2007, с. 32). Эти «сложности», по мнению М. Фуко, связаны с «двусмысленным положением» человека, так как

он является одновременно «познаваемым объектом и познающим субъектом», «наблюдателем и наблюдаемым» (Фуко, 1994, с. 333–334).

В противовес рационализму классической философии XX в. обратился к нерациональным методам познания. Так, в философии Ф. Ницше возникает образ сверхчеловека, в котором отражается аксиологический идеал философа.

Ф. Ницше был убежден, что технологический прогресс рубежа XIX–XX вв. привел к социокультурному кризису, результатом которого стало появление «последнего человека» – своеобразного антипода сверхчеловека. Подобный человек – конформист, достигающий полного удовлетворения простыми удовольствиями и комфортом. Посредством данного образа философ критиковал западную цивилизацию, которая оказалась в ситуации ценностной дезориентации.

Ф. Ницше выступал против норм традиционной морали, считая ее «уверткой для лишних и случайных людей» (Ницше, 1990, с. 735). Такая мораль способствует утрате личностного начала, и только преодоление всего, что относится к примитивному, несовершенному, ограниченному Я, приведет к смерти «человека массы» и рождению сверхчеловека. Именно сверхчеловек сможет провести переоценку норм традиционной морали и обрести новую самость посредством создания новых ценностей, основанных на жизни, творчестве, ответственности, воли к власти (самоопределении).

Таким образом, Ф. Ницше, критикуя традиционную метафизическую концепцию субъективности, по сути деконструирует образ человека. Тема «смерти субъекта» становится одной из центральных в работах философа и является своеобразным мостиком к постмодернистским концепциям второй половины XX в., разрабатываемым в работах М. Фуко, Ж. Делёза и ряда других авторов.

Следуя подходу Ф. Ницше, изучавшему мораль с точки зрения исторических и социокультурных факторов, М. Фуко рассмотрел человека как исторически меняющееся существо. Одна из наиболее известных его книг «Слова и вещи» посвящена изучению эпистем – «исторически конкретных

систем знания, определяющих, что именно в ту или иную эпоху может считаться разумным, истинным или научным» (Неаполитанский). Единство этим системам придает преобладающее в какой-либо период знаковое отношение между «словами» и «вещами». Философ выделяет три эпистемы: ренессансную, классическую и современную. В период Средневековья и Возрождения слова и вещи неотделимы друг от друга, слово являлось напрямую связанным с вещью. С конца XVIII в. происходит радикальное изменение, это единство распадается: человек становится центром всех гуманитарных наук, являясь объектом их исследования и в то же время «основой всех этих исследований, точкой их обоснования» (Там же). В классической эпистеме, возникшей в XIX в., происходят изменения в понимании жизни, труда и языка: «...генетическое, внутреннее описание мира пришло на смену таксономическому, т. е. расположенному по порядку и имеющему иерархическое строение» (Жукова, 2008, с. 91). В современной эпистеме «человек становится проблемой для самого себя как возможности бытия вещей в сознании» (Там же). В отличие от классической эпистемы с ее рационализмом, современная обращается к бессознательному, являющемуся основой восприятия.

Книга М. Фуко была воспринята как научное доказательство тезиса о «смерти человека»: так как одна эпистема сменяется другой, человек, не являясь чем-то вечным и неизменным, в конечном итоге, по М. Фуко, исчезнет (Фуко, 1994, с. 404). Обратим внимание, что философ не имеет в виду исчезновение человека как биологического вида, но объясняет, что образ человека исторически изменчив.

Исследуя феномен кризиса идентичности, нельзя не упомянуть о концепции «номадического мышления» Ж. Делёза и Ф. Гваттари, характеризующегося отказом от идеи жесткой структуры, основанной на бинарных оппозициях, а также от идеи строгого детерминизма (Делёз, Гваттари, 2010). К данному понятию тесно примыкает концепт «ризомы», который выдвигается в противовес древовидной, иерархической системе традиционной западной культуры. Не обладая началом и концом, ризома,

напоминающая по форме луковицу со скрытым в землю стеблем, может развиваться в любом направлении. Следовательно, та идентичность, которая существовала в классическую эпоху научного знания и которая может быть представлена в виде «стержня», отрицается.

Отрицая единство целостной самости личности, Ж. Делёз обращается к понятию «различие», которое пришло на смену «тождественного и отрицательного»: «...современная мысль порождается <...> утратой тождеств, открытием всех тех сил, которые действуют под восприятием тождественного. Современный мир – это мир симулякров. Человек в нем не переживает Бога, тождество субъекта не переживает тождество субстанции. Все тождества только симулированы, возникая как оптический “эффект” более глубокой игры – игры различия и повторения» (Делёз, 1998, с. 9). Термин «симулякр», использующийся также в работах Ж. Бодрийяра, Ж. Деррида, в понимании Ж. Делёза подразумевает ложное подобие, копию того, чего нет в действительности. Человек должен осознать, что окружающая его социальная действительность симулятивна, поэтому те нормы и ценности, которые считаются «правильными», подлинными, таковыми на самом деле не являются. Задача философов – совершить деконструкцию, поместив в центр симулякр, который не поддается отождествлению. В таком понимании симулякр является действием, «в силу которого сама идея образца или особой позиции опровергается, отвергается» (Там же, с. 93). Интерпретируя размышления философа, исследователь О. И. Жукова делает вывод, что «никакой опыт не может оправдать и обосновать существование субстанциального идентичного “Я” или целостной самости» (Жукова, 2008, с. 93).

В контексте рассмотрения концепций «смерти субъекта», думается, будет бесполезно сопоставить их с концепциями «человека масс» и «полого человека», о которых рассуждал М. К. Мамарадашвили. Отталкиваясь от работы Ф. Ницше «Сумерки идолов», он формулирует понятие «полого человека», основной характеристикой которого является отсутствие: полый, то

есть незаполненный «ответственностью, некоторым личным усилием», не имеющий «интенсивности усилия» (Мамардашвили, 2023, с. 90).

Мы уже упоминали, что философ описывал «существенный перелом культур», произошедший на рубеже веков. Этот «перелом» он связывает не только с историческими потрясениями, но и с возникновением феномена «массового общества», ставшего «следствием» данных исторических событий. Отметим, что подробно данный феномен был исследован испанским философом Х. Ортега-и-Гассетом в книге «Восстание масс». Философ размышляет о том, что в XX в. появляется массовое производство, которое обеспечивает жизнь миллионов. Следовательно, уровень жизни масс поднимается за счет применения в производстве науки, они выполняют механизированные и стандартные виды работы (Там же, с. 36–37). При этом массам доступны не только результаты науки, предметы материального мира, но и «слова, и понятия», содержащиеся в современной культуре, которая также доступна всем. Здесь и возникает сложность: ситуация требует, чтобы «каждый вложил в себя достаточное количество труда саморазвития, чтобы жить на уровне той материальной, предметной и словесной среды, которая его окружает» и при этом у него есть «неотъемлемое от него право и потребность быть в мире с самим собой, то есть сохранять уважение к самому себе» (Там же, с. 40), это и есть, по Мамардашвили, ощущение тождества, идентичность. В эту потребность быть самим собой начинают вставлять «схемы упрощения», то есть те, которые делают мир простым. Они удовлетворяют потребность в самотождественности. Думается, что данные понятия (полый человек, массовый человек) также напрямую соотносятся с кризисным состоянием современного человека, в данном случае даже не осознаваемым самим субъектом.

Как мы видим, в XX в. проявилось новое измерение философского познания – плюрализм мышления, заключающийся в «несводимости многообразия культур и мыслительных навыков к единому Абсолюту, из

которого все они могли бы быть адекватно объяснены» (Афанасьевский, 2007, с. 104). В связи с этим философия обращается к вопросу взаимодействия *Я* и *Другого*, интерсубъективности.

Данная тема, считающаяся «линией демаркации между классической и современной философией» (Новая философская энциклопедия, 2000), привлекала внимание представителей разных философских направлений. Особый интерес в контексте нашего исследования представляет концепция *Другого*, разработанная в рамках диалогического анализа М. М. Бахтина, который, в свою очередь, опирался на экзистенциальную философию М. Бубера, рассматривающего диалог сквозь призму человеческого бытия. М. Бубер наделял слово онтологическим статусом, считал, что слово предопределяет бытие человека: «...основные слова не обозначают нечто существующее вне их, но, будучи произнесены, они порождают существование» (Бубер, 1995). Описывая структуру диалога, философ вводит понятия *Я*, *Ты* и *Оно*: «...не существует *Я* самого по себе, а только *Я* основного слова *Я – Ты* и *Я* основного слова *Я – Оно*. Когда человек говорит *Я*, он имеет в виду одно из этих двух. То *Я*, которое он имеет в виду, присутствует, когда он говорит *Я*. И когда он говорит *Ты* или *Оно*, снова присутствует *Я* одного или другого основного слова» (Там же).

Опираясь на труды М. Бубера, М. М. Бахтин пишет о диалоге, который предполагает наличие *Другого*. Под *Другим* ученый подразумевает конкретного другого, чья уникальность проявляется в «только ему присущем принятии ценностно окрашенного мира через поступок-поступление». Результатом диалогического взаимодействия двух равнозначных и равноценных, не совпадающих друг с другом сознаний становится «обретение единого смыслового пространства, в равной степени созвучного обеим сторонам диалогического взаимодействия. Таким образом, диалог понимается М. М. Бахтиным как смыслопорождение» (Клецкова, 2013, с. 33). Думается, что концепция *Другого* дает возможность отстраниться от уединенности,

сосредоточенности на себе, порождающих кризисное состояние, и преодолеть атомизированность сознания.

Подведем промежуточный итог. Историко-философский аспект анализа позволяет сделать следующие выводы. На протяжении многих веков вопрос об идентичности не возникает в философской мысли. В рамках классической философии тождество рассматривается как основополагающая характеристика бытия, человек воспринимается в неразрывном единстве с миром, стремясь к познанию абсолютной идеи, Бога. Несмотря на то что в эпоху Средневековья человек пребывает в строго иерархизированной структуре, постепенно он начинает осознавать свою уникальность, идентичность в связи со стремлением уподобиться высшему идеалу – Творцу. Так как данная цель предполагает не только внешнее благочестие, но и внутреннее самосовершенствование, человеческое *Я* начинает интенсивную духовную работу, сосредоточенную на себе. Все это закономерно приводит к идеям антропоцентризма, гуманизма, утверждению человеческой личности как высшей ценности в эпоху Возрождения. Вопросы тождества, тесно связанные с человеческим *Я*, его идентичностью, активно продолжают разрабатываться в философии Нового времени. Основной задачей личности становится задача «стать собой». Но если Р. Декарт утверждает идентичность как изначальную данность, верит в рациональное устройство действительности, то уже Д. Юм подвергает этот тезис сомнению, так как видит в человеке сумму впечатлений, которые никогда не могут быть тождественными. В работах И. Г. Фихте, Г. Ф. Г. Гегеля проявляется идея единства и борьбы противоположностей. На рубеже XIX–XX вв. вектором осмысления в философии становится субъектное начало – в противовес господствовавшей на протяжении многих веков объективно ориентированной онтологии. Единственной действительностью признается бытие человека. Акцент с тождественности смещается на различие. Цельность человеческого *Я* подвергается критике. Возникают концепции «смерти субъекта», «номадического мышления», ризоматичности личности, по-своему

отражающие кризисное состояние мира в целом и субъекта этого мира в частности.

Упомянутые концепции, разработанные еще во второй половине XX в., остаются актуальными и по настоящее время. А. Ю. Шеманов замечает, что образ человеческого *Я* сегодня разорван и некогерентен и связывает это с экономической и культурной глобализацией, с повсеместной технизацией жизни, приводящей к «фрагментизации» образа мира, влиянием СМИ, в частности рекламы, обладающей силой прямого убеждения (Шеманов, 2007, с. 21–46), феноменом «секвестрации опыта» – «различным способам, существующим в современной культуре, которые позволяют не переживать свою причастность к опыту смерти, болезни, необратимых событий и т.п.» (Там же, с. 39). Более того, идентичность современного человека «бессодержательна», она «отвергает саму возможность смыслового соотнесения» (Там же, с. 46).

Своеобразным «ответом» на подобные концепции, по сути отражающие крайнюю степень атомизированности, абсолютизацию субъектности, думается, является философия диалогизма. Данная концепция лежит в основе конвергентного мышления – «антиавторитарного модуса сознания, преодолевающего свою уединённость» (Тюпа, 1996, с. 17–22), о чем более подробно будет сказано ниже. Не имея возможности обрести чувство тождественности, которое на протяжении долгого времени сопровождало человека, верившего сначала в некий *Абсолют*, а затем в себя, которое стало этим *Абсолютом*, сознание современного человека ищет его в *Другом*. Литература становится плацдармом, на котором реализуются эти поиски.

1.2. Социально-психологическое обоснование категории идентичности

Как уже отмечалось, проблема индивидуальной идентичности является объектом междисциплинарного знания. Психологическая категория идентичности была подробно разработана американским психологом Э. Эриксоном в книгах (Эриксон, 2000, 2006), однако к данному вопросу ранее также обращались и другие ученые: З. Фрейд и У. Джеймс.

В труде «Психология масс и анализ человеческого Я» – одном из известнейших трудов З. Фрейда – исследуются личностные и социальные аспекты развития внутреннего мира человека, а также скрытые, глубинные мотивы формирования его мироощущения. И хотя основоположник психоанализа не использует термин «идентичность», он вводит понятие «идентификации», посвящая ему отдельный раздел. Под идентификацией он понимает «самое раннее проявление эмоциональной привязанности к другому человеку» (Фрейд, 1991, с. 102) – отцу и матери и связывает ее с развитием «эдипова комплекса», подчеркивая амбивалентный характер данной привязанности. Идентификация, по З. Фрейду, формируется «по образцу другого человека», который принимается ребенком за идеал (Там же, с. 56). В стремлении сформировать собственное *Я* по образу и подобию *Другого* происходят социализация и становление нравственных идеалов.

Философ-психолог У. Джеймс, описывая самосознание, приходит к выводу о том, что человеческое *Я* двойственно, являясь одновременно субъектом и объектом, познающим и познаваемым: «...в нем [самосознании] надо различать две стороны, из которых для краткости одну мы будем называть личностью, а другую – “я”» (Джеймс, 2020, с. 125). При этом автор замечает, что личность и «я» образуют некую целостность, они тождественны

даже в «акте их различения», и считает данное утверждение «неукоснительным требованием здравого смысла» (Там же).

Э. Эриксон высоко оценил труды У. Джеймса и З. Фрейда и ссылаясь на предшественников при разработке понятий «идентичность» и «кризис идентичности». Особое внимание американский психолог уделил определению «характера», данного У. Джеймсом: «Субъективное вдохновенное ощущение тождества и целостности, которое я бы назвал ощущением идентичности, кажется, лучше всего описано У. Джеймсом <...>: “Характер человека проявляется в том его умственном или моральном состоянии, когда в нем наиболее интенсивно и глубоко ощущение собственной активности и жизненной силы”» (Эриксон, 2006, с. 28). Следуя за Джеймсом, Эриксон считает, что в основе идентичности лежит «ощущение тождества самому себе и непрерывности своего существования во времени и пространстве», она основывается на «осознании того факта, что твои тождество и непрерывность признаются окружающими» (Там же, с. 58–59). Идентичность (от лат. *identicus* – тождественный, одинаковый) – это «твердо усвоенный и личностно принимаемый образ себя во всем богатстве отношений к окружающему миру» (Там же, с. 12). Он различает индивидуальную и коллективную идентичности (идентичность группы). Формирование идентичности предполагает «процесс одновременного отражения и наблюдения, процесс, протекающий на всех уровнях психической деятельности, посредством которого индивид оценивает себя с точки зрения того, как другие, по его мнению, оценивают его в сравнении с собой и в рамках значимой для них типологии» (Там же, с. 32). Этот процесс, отмечает психолог, протекает по большей части подсознательно.

Э. Эриксон отмечает, что впервые понятие «кризис идентичности» было употреблено во время Второй мировой войны в связи с реабилитацией военных: «Попав в экстремальные условия войны, они потеряли ощущение тождества личности и непрерывности времени» (Там же, с. 26). Позже схожие

ощущения были обнаружены «у раздираемых противоречиями молодых людей», но объяснялись они скорее внутренними конфликтами.

Психолог разделяет возрастной и патологический кризис идентичности. Здоровая, или, по Э. Эриксону, «витальная», личность в соответствии с эпигенетическим принципом проходит восемь стадий развития идентичности через проживание ряда психосоциальных кризисов. Обратим внимание, что в данном случае понятие «кризис» не несет в себе негативной коннотации, кризисные состояния буквально обусловлены человеческой природой (Там же, с. 105). Процесс формирования идентичности – «это процесс постоянной дифференциации», который осуществляется на протяжении всей жизни (Там же, с. 32).

Вопросом идентичности также занимался психолог и социолог Э. Фромм. Он выделял персональную идентичность наряду с социальной и развивал идею взаимосвязи идентичности с определенными историческими условиями. Так, он отметил, что индивидуализация начинается с периода Нового времени (Фромм, 1990а, с. 30), а кризисное состояние современного человека связывает с особенностями того инструментализированного мира, который сам он и создал. Ученый считает, что чувство идентичности сегодня основывается на том, что человек ощущает себя частью корпорации, становясь при этом «безликим инструментом» (Фромм, 1990б, с.153–154). В индустриальном обществе лишь немногие люди обладают идентичностью, так как большую часть общества составляют те, чье существование направлено исключительно на обладание. Индивидуальность создается посредством объекта, которым человек владеет, что приводит к кризисному состоянию. Кризис идентичности, утрату своего *Я* человека индустриальной цивилизации ученый связывает с нарастающим «отчуждением и овеществлением» человека (Фромм, 2005, с. 103).

Таким образом, идентичность можно определить как ощущение самотождественности, непрерывности существования, признаваемое не только самим человеком, но и окружающими. На протяжении всей жизни человек проходит ряд кризисов, выстраивая собственную идентичность.

Проблематизацию субъектного самоопределения в современном обществе ученые-социологи связывают среди прочего с развитием индустриального общества.

1.3. Типология ментальностей и кризис Я-ментальности

Для понимания истоков и предпосылок возникновения понятия «кризиса идентичности» стоит обратить внимание не только на труды по философии, но и на разрабатываемую В. И. Тюпой в ряде работ типологию ментальностей / модусов сознания (Тюпа, 1996, 2002, 2009, 2010). Исходя из убеждения о том, что «литература есть интерсубъективная жизнь сознания в формах художественного письма» (Тюпа, 2009, с. 9), ученый считает эффективным обращение литературоведов к метаязыку, основанному на упомянутой типологии. Категория ментальности была разработана американским философом Р. Эмерсоном «для характеристики цельности души как источника ценностей и служит для осуществления целостного подхода к духовной ориентации в мире субъекта истории» (Тюпа, 2010, с. 20). «Ментальность – это реальная множественность индивидуальных сознаний, творящих интерсубъективную картину мира. Это духовное измерение, составляющее специфику человека как предмета гуманитарного знания», – отмечает Е. Г. Руднева (Руднева, 2011). Разрабатывая типологию, В. И. Тюпа опирается на концепцию о соответствии между онтогенезом и филогенезом. Автор выделяет «четыре фундаментальных состояния человеческого духа», «четыре модальности самоидентификации субъекта» (Тюпа, 2010, с. 22) в становлении личности и человеческой цивилизации. Они различаются ценностными установками и мотивациями поведения: 1. *Роевой Мы-менталитет* (статусно-роевое, анонимное сознание). 2. *Ролевой Он-менталитет* (нормативно-

родовое, авторитарное сознание). 3. *Дивергентный Я-менталитет*, (автономное, радикально индивидуализированное сознание). 4. *Конвергентный Ты-менталитет* (радикально диалогизированное сознание) (Тюпа, 2010, с. 22–28). Под конвергенцией (от лат. *convergo* – сближаться, сходиться) понимается такой тип коммуникации, содержанием которого является «неслиянность и нераздельность самобытных личностных миров, индивидуальных мировых центров ментальности» (Там же, с. 24). В качестве наиболее древнего феномена культуры конвергентного сознания исследователь приводит пример учения Иисуса Христа (по контрасту с авторитарной религиозностью Ветхого Завета).

Данные модусы сознания последовательно сменяют друг друга как в онтогенезе личного сознания, так и в филогенезе сознания общественного, строго последовательно, стадияльно, прогнозируемо (Там же, с. 22). Они находят свое отражение в культуре в целом и в литературе в частности: «В рамках определенной культурной парадигмы один из модусов, как правило, доминирует, выступая ее культуурообразующим фактором» (Там же, с. 22). Так, ролевому менталитету «соответствуют» ритуально-мифологические формы культуры, ролевому – литература Средневековья и особенно периода Просвещения с ее ориентацией на традицию и канон.

В контексте изучения феномена кризиса идентичности в художественной рефлексии русской литературы особый интерес для нас представляет третий тип ментальности – дивергентный, *Я-ментальность*. При рассмотрении философско-антропологического аспекта мы акцентировали внимание на том, что в Новое время происходит радикальное изменение в понимании идентичности, идея тождества постепенно сменяется диалектическим подходом, а после и вовсе скептицизмом. Эти трансформации нашли отражение в культуре в целом и литературе в частности. В. И. Тюпа пишет о том, что на рубеже XVIII–XIX вв. в Европе достигает расцвета «эгоцентрическая культура *Я-ментальности*», вследствие чего возникает ментальный кризис данной культуры, который, в свою очередь, «закономерно приводит во второй

половине XX в. к проблематизации субъектной самоидентичности» (Тюпа, 2019б, с. 88).

При исследовании вопроса о художественной рефлексии кризиса идентичности на материале русской литературы особо значимой представляется мысль исследователя о том, что «новая ментальность, определявшая в XIX в. бытие и развитие западноевропейской (т. н. буржуазной) культуры, в условиях России предстает не как духовная доминанта эпохи, а как проблема уединенного сознания (наполеонизма, байронизма, революционного утопизма, “подпольности” существования вне уз “братства” и т. п.)» (Тюпа, 2019б, с. 86). В. И. Тюпа отмечает, что уединенное сознание до сих пор доминирует в культурной жизни европейских и американских народов, однако уже у «зачинателя русской классической литературы» А. С. Пушкина приобретает «статус ключевой проблемы духовных исканий в формах художественного письма» (Тюпа, 2009, с. 14). Так, уединенность Сильвио, Владимира, Самсона Вырина и самого Белкина «безжизненна» в противовес антиподам – графу Б. Бурмину, ротмистру Минскому и самому издателю. Таким образом, для русской классической литературы уединенность героя неразрывно связана с его смертностью. В качестве примеров ученый приводит судьбу Печорина, Хомя Брута, Башмачкина, Базарова, Свидригайлова, Карамазова-отца, Смердякова, толстовских князя Андрея и Анну Каренину, чеховского Коврина («Черный монах») (Там же, с. 17). Как мы видим, уединенность Я-сознания, по мнению литературоведа, губительна для героев русской литературы; обладающий подобным сознанием герой нежизнеспособен.

Преодолением кризиса уединенного сознания становится открытие *Другого* «в качестве полноценного и полноправного субъекта жизни, открытие непретворимой “другости” всяческого “не-я”» (Там же, с. 17). Разнообразными «вариантами» преодоления внутренней маргинальности личностного Я в русской классической литературе, по наблюдениям В. И. Тюпы, становятся

пантеизм лирики Ф. Тютчева и А. Фета, «роевая» духовность доавторитарного сознания толстовских Пьера и Наташи, Левина. Особое внимание ученый уделяет пути от уединенного к конвергентному сознанию, который прослеживается в фигурах пушкинских Моцарта (диалогизм) и Сальери (монологизм): «Жизненная норма для Моцарта – причастность к какой-либо человеческой связи» (Там же, с. 22). Прямым продолжателем пушкинской ментальности становится Достоевский, «ткань его романов проникнута конвергентным строем духовной жизни – диалогическим взаимодействием равнодостоинных “правд”» (Там же, с. 23–24). Ориентация на самораскрытие через отражение в сознании *Другого* характерно и для такой парадигмы в художественной культуре XX в., как неотрадиционализм, высшими точками которого становятся художественные миры О. Мандельштама и Б. Пастернака, чьи творческие системы обращены к читателю как к чуткому собеседнику, единомышленнику, полноправному участнику творческого диалога.

Нетрудно заметить прямую связь между конвергентным сознанием и философией диалогизма, между *Ты*-ментальностью и интерсубъективностью, открытостью *Другому*, в которых исследователи различных направлений гуманитарной мысли видят выход из кризисного состояния как героев русской литературной классики, так и современного человека. В следующих главах мы обратимся к анализу текстов современной эпики и постараемся «соединить» философско-антропологический и литературоведческие подходы для более глубокого понимания кризиса идентичности героев актуальной прозы, посредством изображения которого авторы транслируют кризисное состояние современного человека и, что не менее важно, «принимают вызов» и ищут определенный адекватный ответ, то есть способы преодоления данного состояния.

1.4. Понятие нарративной идентичности в контексте отечественной литературы Нового времени

В рамках нашего исследования особое внимание привлекают труды, в которых вопросы идентичности, кризисного состояния сознания рассматриваются с литературоведческой точки зрения. Так, в рамках теории повествования активно изучается понятие нарративной идентичности, которую современные литературоведы понимают как «смысловое единство всех компонентов текста, относимых нарратором к одному из участников повествуемой истории» (Тезаурус исторической нарратологии, 2022, с. 209). В своих разработках они опираются на труды французского философа П. Рикёра, утверждавшего, что «литература представляет собой обширную лабораторию, где апробируются оценки, расценки, суждения одобрения и осуждения» и что «...“Я-сам” ищет свою идентичность во многих повествованиях в масштабе целой жизни» (Рикёр, 2008, с. 144). Самоосмысление субъекта, по Рикёру, происходит «в форме рассказа». Таким образом, формулируется «идея сосредоточения жизни в форме повествования» (Там же, с. 87), вводится понятие «повествовательной идентичности», под которой философ понимает «такую форму идентичности, к которой человек способен прийти посредством повествовательной деятельности» (Рикёр, 1995, с. 19).

По П. Рикёру, при анализе нарративной идентичности следует различать понятия «тождественность» (*idem*) и «самость» (*ipse*) (Там же, с. 148–149). Если полюсом тождественности характера индивида идентифицируют другие, то полюсом самости он идентифицирует себя сам. Без обоих видов идентичности субъекта не существует. Поскольку у *Я* есть как *idem*-идентичность, так и *ipse*-идентичность, оно находится в двух несводимых друг к другу порядках причинности, а именно в физическом и интенциональном

порядках. Всестороннее описание любого подлинного действия должно отражать его связь с обоими этими порядками.

Интерпретируя данные размышления, В. И. Тюпа замечает, что «...нарративная идентичность субъекта представляет собой своего рода напряжение между двумя полюсами» (Тюпа, 2019б, с. 88). Ученый приходит к выводу о том, что проживаемое существование не может быть сведено к однозначному его изложению. Эта несводимость связана с тем, что самотождественность реализуется «актуализацией состава моего личного событийного опыта, то есть мысленным квазирассказыванием многочисленных историй моего пребывания в мире, а в пределе – разворачиванием мегаистории всей моей жизни (“автометажизнеописанием”))», но данный предел едва ли достижим в связи с тем, что в изложении истории слишком много трансформаций и ответвлений, связанных с тем, что человек не обособлен и в его жизнь входят «...и иные жизни, сопричастные моей, и нереализованные мною возможности» (Там же). Вследствие этого возникает связанная с несовпадением характера (*я-для-себя*) и самости (*я-для-других*) «проблема субъектной идентичности» (Там же).

В ряде работ В. И. Тюпа и А. Е. Агратин рассматривают проблематизацию субъектной идентичности героев русской литературы и повествовательную идентичность персонажей в диахронической перспективе (Тюпа, 2017, 2019а, 2019б, 2020; Агратин, 2020). Кажется перспективным дать краткий обзор данных работ для понимания истоков формирования кризисного сознания. Исследователи отмечают, что сказочный герой не имеет нарративной идентичности, так как у него нет внутренней точки зрения на себя, нет характера, он является носителем сюжетной функции, актором. Герои античной литературы близки сказочным, «они полностью подчинены излагаемым событиям, а в плане диегетической мотивировки – судьбе, высшему порядку и т. п.» (Тезаурус исторической нарратологии, 2022, с. 89).

Развитие литературной наррации В. И. Тюпа связывает с развитием характера, «отодвигающим событийность на второй план» (Тюпа, 2019б, с. 89). А. Е. Агратин отмечает, что к разработке характеров впервые в русской литературе обратился Н. М. Карамзин («Бедная Лиза», «Остров Борнгольм»). Характеры были четко обрисованы уже в «Повестях Белкина» А. С. Пушкина. Так как характер представляет собой социальную роль, «“публичный” модус существования» героя (Тезаурус исторической нарратологии, 2022, с. 211), он не может увидеть себя извне – этот «экстериорный, завершающий взгляд» принадлежит *Другому*. При этом *Другой* никогда не сможет занять *Моего* места в бытии, стать *Мной*. Вследствие этого характер в литературе (*я-для-других*) породил «потаенное» *я-для-себя* персонажа. Исследователь называет его «“приватным” модусом существования», «самостью» (Там же), являющейся результатом внутренней самоактуализации персонажа.

Для героев сказок, средневековой литературы, авантюрных историй XVII в., литературы XVIII в. еще не существовало дифференциации между характером и самостью, что произошло в литературе романтизма. Так, лермонтовский «Демон» является чистой самостью, лишенной определенного характера. В реалистических произведениях первой трети XIX в. «размежевание характера и самости не приводит к ликвидации первого компонента» (Там же). К примеру, княгиня из заключительной главы «Евгения Онегина» и «бедная Таня» представляют совершенно разные характеры, однако самость героини остается прежней. В случае Онегина любовь к Татьяне открывает в нем «самобытную личность, разрушая внешнюю самотождественность его характера» (Тюпа, 2019б, с. 94). Однако подобное «расслоение» все же нельзя еще назвать кризисным состоянием утраты себя.

Впервые кризис идентичности актуализируется в прозе второй половины XIX в. в фигурах Базарова, Раскольникова, Андрея Болконского, Нехлюдова. В романе «Отцы и дети» И. С. Тургенева главный герой испытывает кризисное разобщение личности с ее характером: оставаясь с в общении с другими

последовательным нигилистом, он начинает утрачивать свою самоидентичность после встречи с Одинцовой: «...Базаров поистине потрясен внутренним кризисом, приводящим его к “диффузии идентичности”. <...> Кризис такого рода вынуждает Базарова пересматривать некоторые аксиомы своего миропонимания... приводит его к мысли о самобытности человеческих “я”» (Там же, с. 77).

В зрелых чеховских рассказах («Учитель словесности», «Дама с собачкой», «Невеста», «Архиерей») кризис идентичности трактуется как «фундаментальное условие человеческого присутствия в бытии» (Тезаурус исторической нарратологии, 2022, с. 214), в них происходит радикальное размежевание между характером и самостью. Характер является некой маской, которую примеряет на себя персонаж (Гуров до встречи с Анной Сергеевной), а самость, «личная тайна» становится «предметом напряженного поиска» (Там же).

В литературе XX в. герой, испытывающий кризис самоидентификации, становится центральной фигурой в произведениях, посвященных осмыслению революционного и послереволюционного опыта «с позиций его личностной значимости» («Конармия» И. Э. Бабея, «Тихий Дон» М. А. Шолохова, «Доктор Живаго» Б. Л. Пастернака, «Жизнь и судьба» В. С. Гроссмана) (Там же). Канонический соцреализм, по наблюдениям исследователя, изображал положительные и отрицательные характеры, не «осложненные» самостью. В творчестве К. К. Вагинова, С. Соколова и других представителей неофициальной советской литературы «абсолютизация характера как внешней идентичности доводится до абсурда» (Там же, с. 212), что открывает широкие горизонты для «реабилитации» самости в литературе 60-х и последующих годов (В. Н. Войнович, Ю. В. Трифонов, А. И. Солженицын, В. Г. Распутин).

В литературе постмодернизма (В. Пелевин, М. Шишкин) рассматривается проблематизация нарративной идентичности героя, в то время как «продолжатели чеховской традиции» (Е. Водолазкин, Е. Гришковец) обращают внимание на самость героя.

В. И. Тюпа делает вывод о том, что «нарратологический анализ идентичности персонажей – один из наиболее эффективных ключей к неклассической поэтике новейшего времени» (Тюпа, 2019б, с. 104). Проявившись в произведениях отечественных классиков во второй половине XIX в., кризис идентичности становится одной из центральных тем в творчестве А. П. Чехова и занимает важное место во многих текстах русской литературы XX в. Кризисное разобщение личности с ее характером становится одним из центральных сюжетов современной русской литературы. Герои произведений Е. Водолазкина, З. Прилепина, Д. Драгунского, К. Букши, А. Козловой и др. находятся в экзистенциальном поиске, пытаются восстановить свою целостность. Более подробно данная проблематика будет рассмотрена в следующих разделах нашего исследования.

Выводы

В данной главе мы рассмотрели основополагающие для нашего исследования понятия «идентичность» и «кризис идентичности» с историко-философской, социально-психологической, нарратологической и литературоведческой сторон. Идентичность определяется нами как категория социально-гуманитарных наук, применяемая для описания индивидов и групп в качестве относительно устойчивых, «тождественных самим себе» целостностей. В структуре идентичности выделяют индивидуальный и социальный уровни. Личностное *Я* формируется в результате достижения баланса между данными уровнями.

Историко-философский аспект анализа позволил сделать вывод о том, что человеческая мысль прошла долгий путь, который схематично можно

обозначить таким образом: античная мысль о неразрывном единстве индивида с окружающим миром и Богом – идея о необходимости самосовершенствования в период Средневековья – утверждение антропоцентризма и гуманизма в эпоху Возрождения – диалектическое представление о тождестве противоположностей в Новое время – внимание к субъектному началу на рубеже XIX–XX вв. – концепции «смерти субъекта», «номадического мышления», ризоматичности личности второй половины XX в., отражающие кризисное состояние мира и субъекта и остающиеся актуальными и для современности. В противовес данным концепциям возникает философия диалогизма (М. Бубер, М. М. Бахтин),

В это же время появляется психологическое обоснование понятия «идентичности» и концепция «кризиса идентичности», подробно разработанные Э. Эриксоном. Под идентичностью ученый понимает ощущение тождества самому себе. Кризисные состояния, по Эриксону, связаны с потерей данного ощущения и обусловлены человеческой природой; развитие идентичности происходит через проживание ряда психосоциальных кризисов.

Кризис идентичности становится объектом внимания не только философии и психологии, но и нарратологии. При разработке типологии ментальностей / модусов сознания В. И. Тюпа выделяет *роевой Мы-менталитет*, *ролевой Он-менталитет*, *дивергентный Я-менталитет* и *конвергентный Ты-менталитет*, или диалогизированное сознание. Особое внимание ученый обращает на *Я-менталитет*, связанный с расцветом эгоцентрической культуры в Европе, повлекшей за собой кризис идентичности, под которым понимается несовпадением характера (*я-для-других*) и самости (*я-для-себя*). По мнению литературоведа, для русской литературы *Я-менталитет* изначально предстает в качестве проблемы уединенного сознания, преодоление которого связывается переходом к конвергентному модусу сознания, с открытием *Другого* в качестве полноценного и полноправного субъекта жизни. Таким образом, возникает прямая связь между данным типом сознания и философией диалогизма, что позволяет сделать следующий вывод:

исследователи различных гуманитарных направлений связывают выход из кризисного состояния героя русской литературы в частности и современного человека в целом с интерсубъективностью. Данная мысль подтверждается анализом проблематизации субъектной идентичности героев русской литературы в диахронической перспективе.

Глава 2. Субъект кризисной идентификации

По наблюдениям Е. Ермолина, «современный опыт личности открыт в пространство неопределенности» (Ермолин, 2022, с. 74), а «человек – протей, ризома, спонтанное нечто, на треть к тому же виртуальное. Не мироздание, а миротечь: процесс, а не структура» (Ермолин, 2016). Обозначенные протеистичность, ризоматичность становятся объектом художественной рефлексии в современной эпике. В данной главе мы исследуем специфику изображения субъекта кризисной идентификации, а также способы манифестации проблематизированной идентичности на уровне презентации наррации в прозе последних десятилетий.

2.1. Несовпадение характера и самости в романе А. Понизовского «Принц инкогнито»

Рассмотрим особенности нарративной репрезентации проблематизированной субъектности на материале романа Антона Понизовского «Принц инкогнито» (2017). Сюжет произведения реализуется в двух пространственно-временных плоскостях. На уровне внешнесобытийном описывается один день из жизни психоневрологического отделения, в котором завелся пироман, и его поручено отыскать медбрату Дживану, являющемуся главным героем данной сюжетной линии. Эта история обрамляет другую, связанную с сюжетом внутренним, разворачивающимся в сознании пациента-пиромана Гаси, создающего в воображении альтернативную реальность: он мыслит себя вынужденным скрываться от врагов испанским принцем,

инкогнито плывущим на собственную коронацию. Обе истории объединены инвариантным сюжетом пребывания героев в ментальной изоляции вследствие несогласия с внешней заданностью, что приводит их к кризисному состоянию. Рассмотрим подробнее обе сюжетные линии.

Реальную жизнь в «блеклом, понуром» провинциальном Подволоцке Дживан мыслит как подготовку к прекрасному будущему, где ему уготовано «золотое», где он – избранный («...он точно знал, что впереди его ждет золотое, невыразимое, уготованное ему одному» (Понизовский, 2017, с. 18). Ощущая свое превосходство над окружающими, герой все же не может отделаться от мысли, что его жизнь не совпадает с ожиданиями. Продолжая формально взаимодействовать с окружающим миром, он внутренне его не принимает и неосознанно живет в моделируемом им самим мире, многократно прокручивая воображаемые альтернативные варианты развития событий, выстраивая таким образом контрфактуальные сюжеты, в которых он успешен. К примеру, истории неудавшегося столкновения со скобарами (так пренебрежительно в тексте именуются невежественные, грубые жители Подволоцка) герой придумывает альтернативную концовку («...все тело желало только победы нокаутом, с разворота вкатить: кто хач, я хач? Получай! – мощно, с хрустом, – на! Хочешь еще? Повторить? На еще!..» (Там же, с. 37–38)). В попытке утвердиться в своей избранности выстраивает гипотетический диалог с заведующей отделением Тамарой Михайловной («Когда Тамару припекло... кому она оборвала телефон? “Дживанчик, ты нужен, Дживанчик, беги скорей” – “Почему бы, Тамара Михайловна, вам не обратиться к старшей сестре?... А у меня, прошу извинения, выходной”» (Там же, с. 38)).

Основой такой рассогласованности являются трагические события прошлого (военные действия в Нагорном Карабахе, гибель отца, долгая болезнь матери, неудачный брак, нереализованная возможность стать врачом-психиатром), а следствием – многолетнее пребывание героя в состоянии кризиса идентичности. *Для других* Дживан – недоучившийся на психиатра неудачник (внешняя заданность), *для себя* – избранный (внутренняя данность).

Проявлением подобного кризисного состояния на повествовательном уровне становятся многочисленные аналептические вставки-воспоминания, транслирующие невозможность героя объективировать опыт прошлого, осколочность, фрагментарность этих воспоминаний, а также актуализация мотивов игры, театральной постановки: мысленно Дживан отождествляет себя со знаменитостями («Как тайный агент, как Джеймс Бонд...», «Актер. Аль Пачино. Ален Делон...» (Там же, с. 25, 37)). О ложности этих отождествлений свидетельствует точка зрения нарратора, который отмечает, что при закрытии шкафчика с зеркалом повернулся не герой, но его «темное отражение» (Там же, с. 40).

Работу в больнице герой называет «своим миром, где он был хозяином, победителем, где его знали, ценили» (Там же, с. 38). В последнем процитированном фрагменте фокализатором является сам герой. Дживан именует пациентов больницы «мизераблями», то есть жалкими, несчастными существами, считая, что прекрасно знает каждого из них. Однако его способ коммуникации ритуален, сосредоточенность на себе мешает ему понять пациентов. Обратимся к двум цитатам: «...Дживан разговаривал с ним [с Гасей] *как с младенцем или собакой*»² (Там же, с. 44), «Дживан подтрунивал над безучастным Полковником [прозвище одного из пациентов] так же *рассеянно-механически*, как недавно спрашивал Гасю про самочувствие и называл Виллю красавцем-мужчиной» (Там же, с. 46–47). В обеих цитатах предлагаемые читателю определения «как с младенцем или собакой», «рассеянно-механическое» обращение с пациентами, то есть общение привычными, заготовленными фразами, указывают на неспособность героя вступить в продуктивную коммуникацию. Существование в воображаемом мире не приближает, а отдаляет Дживана от понимания окружающих и себя самого. Несмотря на уверенность героя в том, что никто лучше него не знает пациентов отделения, ему остаются недоступными мотивировки их поступков, их сознание. Так, Гася, которого герой пытается спасти ценой собственной

² Здесь и далее в цитатах курсив наш. – Д. М.

должности, презирует его, называя «коротышкой», а Виля, один из пациентов больницы, не раскрывает медбрату имя пиромана, хотя именно к нему первым и обращается Дживан.

Это понимание доступно нарратору обрамляющей истории, в его речи совмещаются два смысловых и ценностных кругозора, две точки зрения: посредством несобственно-прямой речи в горизонт сознания повествователя «встраивается» горизонт сознания Дживана. Нарратор, в отличие от Дживана, заинтересован в *Другом*, сфера его сознания шире. Именно благодаря его точке зрения читатель видит ограниченность понимания Дживана, что отражается на повествовательном уровне. Так, к примеру, первая фраза обрамляющей истории «*Пятясь, Дживан отступил от подъезда...*» (Там же, с. 11) задает читателю определенный ракурс видения, точку зрения на героя. Лексемы «пятясь», «отступил» имеют значение «отказываться от намерений, не в точности выполнять что-либо, не завершать начатое дело» и напрямую соотносятся с мотивным комплексом отказа, бегства от реальности, который будет сопровождать повествование о герое. Не менее важен другой кадр ментального видения, который появляется в этой же главе: «Если женщина смотрела Дживану вслед (а она, несомненно, смотрела), то видела элегантно приталенное твидовое пальто, расправленные плечи, прямую спину *человека, привыкшего побеждать*» (Там же, с. 11–12). Отметим, что последние слова контрастны по отношению к первой фразе. Это связано с тем, что фокализатором первой фразы является нарратор, второй – сам герой, перед нами субъективная точка зрения Дживана на себя. Думается, что это пример диалогического «слова с оглядкой», описанного М. М. Бахтиным, слова, являющегося «знаком чужой смысловой позиции» (Бахтин, 1979а, с. 213–214). Однако эта «оглядка» в случае Дживана не соотносится с объективной реальностью, чужое сознание остается для героя закрытым. Взгляд *Другого* – это снова воображаемый, гипотетический взгляд, не отражающий данность, но фиксирующий желаемое.

Таким образом, герой как бы пребывает в многоуровневой изоляции: пространственной и ментальной. Жизнь в нелюбимом городе и практически

круглосуточное нахождение в больнице могут быть интерпретированы как изолирование пространственное, а отрицание объективной реальности вкупе с сосредоточенностью на собственном сознании – как изолирование ментальное. Воображение в случае этого героя не приближает, а отдаляет его от понимания собственного *Я*. Выстроенная Дживаном гипотетическая идентичность не только не помогает ему преодолеть кризисное состояние, но и ведет ко все большей маргинализации, что отражается в кульминационной сцене: с презрением относившийся к желанию начальницы завести любовную интригу герой остается наедине с ней. Более того, именно ей Дживан раскрывает «эхо семейной тайны»: воображаемую историю о том, что его настоящая фамилия де Лузиньян, он – потомок великого короля. Слушатель, которому Дживан доверяет свои самые сокровенные мысли, оказывается ложным: заведующую интересует только личные взаимоотношения. В ситуации коммуникативного провала герой приходит к осознанию ошибочности своей позиции («...а действительно, что он делает сейчас? И с кем? Что он сделал за всю свою жизнь в ожидании коронации? Совершил подвиг – какой? Сохранил верность – кому и чему? Что осталось, кроме чувства собственного превосходства?» (Понизовский, 2017, с. 204). В попытке стать избранным, в ожидании «золотого», как это ни парадоксально, герой теряет свое *Я*.

В отличие от Дживана Гася сознательно выбирает путь изоляции – и физической, и ментальной. Отказ принимать не удовлетворяющую его объективную реальность (постоянные укоры и унижения со стороны матери, внешнюю непривлекательность, насмешки сверстников) приводит героя к решению отстраниться от нее. Он намеренно подбирает себе диагноз и сознательно начинает разыгрывать роль психически нездорового ребенка с целью дистанцироваться от окружающего мира («Мне нравились два диагноза, я не знал, на каком остановиться. Чрезвычайно заманчиво звучал “синдром Аспергера”... Если бы не аутизм. Аутизм обладал сокрушительным козырем. Аутичный ребенок... скользил “невидящим взглядом по окружающим его предметам и лицам”. Этот “невидящий взгляд” меня покори́л» (Там же, с. 231)).

В результате этого выбора Гасино сознание буквально расщепляется, становится диффузным, что приводит героя к кризису идентичности. *Для других* – Гася пациент психоневрологического диспансера с диагнозом «эндогенный мутизм» (он молчит на протяжении 11 лет). Внутренне же (*для себя*) герой живет в альтернативной реальности, в которой он имеет все то, чего лишен в объективном мире, называемом им «дикой фантасмагорией», «бредом» (Там же, с. 108). Эта выдуманная реальность становится для героя первичной. В ней он выстраивает новую – героическую – идентичность, основанную, как и в случае с Дживаном, на ощущении собственного избранничества. Первоначально он соотносит свое *Я* со знаменитостями-однофамильцами, трансформирует свою внешность («Я меньше ростом. Я сильный, ловкий, упругий. Я акробат. Я умею стрелять» (Там же, с. 233)). С годами этот воображаемый мир усложняется, в сознании Гаси созревает история о вынужденном скрываться от врагов испанским принце, который в 1908 г. инкогнито движется на корабле «Цесаревич» в сторону Сицилии на собственную коронацию. Однако даже в выдуманном мире герой не может существовать уединенно: его рассказ о принце представлен в виде монолога, обращенного к матери, реплики в нем свидетельствуют о желании быть услышанным, об ориентации на чужое сознание («Видишь Миньку?.. Или веришь мне на слово?», «Как ты думаешь...», «Тебе все понятно в моем рассказе? Я не спешу?» (Там же, с. 51, 50, 72)). Через историю о принце он пытается преодолеть коммуникативный провал и получить ее признание и любовь («Я – любимый. Я твой. Лучший в мире. Единственный, уникальный» (Там же, с. 107)). К окружающим он испытывает отвращение («...не хочу прикасаться к этому людскому месиву, к этой дряни» (Там же, с. 108)). Гася произвольно обращается с событиями и фактами объективной действительности в вымышленном мире: Дживана наделяет функциями злодея-дяди, который обманом хочет завладеть троном, Амина Шамилова – пациента клиники, подстрекающего совершить поджог, делает своим доверенным лицом, помощником, Колываново – отделение для безнадежных больных – называет

родиной Миньки, отождествляет заведующую с матерью. Все это свидетельствует о том, что герой, как и Дживан, первоначально идет по пути все большей маргинализации, ухода от действительности. Как и в случае Дживана, Гасино сознание изначально закрыто для понимания сознания *Другого* вследствие замкнутости, сосредоточенности героя на идее собственной уникальности. Его слово – тоже «с оглядкой», цель его двуголосости – подтвердить данную идею.

Однако с развитием сюжета о принце герой меняет точку зрения на себя и на окружающих. Так, сначала в сказке помощник Минька играет второстепенную роль, снисходительно именуется «хомо вульгарис», Гася противопоставляет свою исключительность его заурядности, подчеркивая свою избранность, но с развитием сюжета он начинает идентифицировать себя через *Другого*, смотря на себя глазами Миньки. Причиной изменения точки зрения героя становится, как нам кажется, компенсаторная функция внутреннего монолога, в процессе которого лишенный в детстве любви и дружбы Гася как бы преодолевает этот разрыв через проживание опыта, пусть и воображаемого, отсутствовавшего в детстве: «Но выяснилось, что имеет значение, – а может быть, даже единственное, что имеет значение, – легкость, беспечность, товарищество, свобода, азарт – все то, чего у меня в жизни не было» (Там же, с. 166). От идеи своей исключительности он постепенно приходит к пониманию исключительности каждого, вступает диалог сначала с Минькой, а затем со своими «поданными», открывая для себя интересубъективную реальность. Примечательно, что это открытие как бы «дублируется» на внешнесобытийном уровне: молчавший на протяжении многих лет герой неожиданно для себя вступает в диалог с другим пациентом («Я не сразу понял, что произошло. Звук пришел как будто извне, я не узнал собственного голоса. Я молчал одиннадцать с половиной лет» (Там же, с. 254)). На повествовательном уровне процесс изменения ментального состояния героя маркирован частотными немотивированными переходами от 1 к 3 лицу, что, с одной стороны, связано с

пребыванием в кризисном состоянии, с другой – с попытками его преодоления. В высказывании Гаси, первоначально монологичном, смешиваются два смысловых и ценностных кругозора – его «королевской особы» и простого матроса, что свидетельствует о ментальном сдвиге, о преодолении внутренней изоляции: «Помнишь, еще совсем недавно я числил Миньку второстепенным, сугубо техническим персонажем, как будто его единственное предназначение восхищаться... Его Высочеством, собственно – мной... А сейчас я ловлю себя на том, что мне гораздо уютнее с Минькой, чем с принцем <...> Так вот, с Его Высочеством (Моим Высочеством) мне, признаться, неловко – а с Минькой весело» (Там же, с. 165).

В отличие от Дживана, который приходит к осознанию невозможности изменений, в финале вымышленной истории молчащий на протяжении 11 лет Гася произносит перед своими «поданными» речь, завершающуюся словами «Каждый из нас – принц инкогнито», признавая неповторимую индивидуальность, избранность каждого.

Мотивная структура текста пронизана целым комплексом эквивалентностей, связывающих воедино историю Дживана и Гаси: это и мотив огня, к которому тесно примыкают синонимические мотивные комплексы духоты, жары: Дживана «жгуче» интересует пожар, он предлагает заведующей совершить поджог, рассматривая товары в газетном киоске, герой замечает в первую очередь зажигалку; для пиромана Гаси огонь, пламя связывается с творческим началом («Я щелкаю зажигалкой... Как азбука Морзе, как отдельные буквы, слова и огненно-красные строки, нитки вспыхивают и на глазах истлевают... с красной строки загорается ткань... огонь – это речь. Это сказка» (Там же, с. 7–8)). В отличие от Дживана, который так и не смог переосмыслить собственное прошлое и, следовательно, не преодолел кризисное состояние, в финальных главах Гася объясняет не только причину своего «заболевания», но и этиологию пиромании: в развитом воображении впечатлительного ребенка огонь стал символом освобождения от всего, что

мешает, что заставляет страдать: «Мне было жарко и тесно внутри моей комнаты, внутри шершавой одежды, тесно внутри груди ... все острое и мучительное расплавлялось в огне, он был моей властью, моим могуществом, моим гимном» (Там же, с. 238–239). Ощущение избранничества, принадлежности героев к королевскому роду подчеркивается через цветовую символику (золотой, алый, муаровый). Дживан называет пациентов больницы *мизераблями*, то есть ничтожными, жалкими людьми, чувствуя свою власть над ними, подобно Гасе, который выдумывает орден верноподданных – гарсонов (производное существительное от собственной фамилии – Гарсия). В обеих историях присутствует мотив бесцельно уходящего времени (ср. «Прошел год, другой. Пять лет. Десять...» и «еще час-другой забытья... еще день покоя... неделя... год» (Там же, с. 23, 236)). Образы из снов Дживана коррелируют с образами спутанного сознания Гаси. Обоим мерещится «измена, подмена». Особую роль играет мотив неузнавания (в Гасином расщепившемся сознании смешиваются образы матери и заведующей, во сне Дживана путаются лица жены и начальницы), по-своему отражающий кризисное состояние сознания героев.

Еще одним мотивом, обладающим повышенной семантической значимостью, становится мотив иностранного происхождения (Дживан родом из Азербайджана, Гася имеет испанские корни), с помощью которого подчеркивается инородность, чуждость обоих героев окружающему их миру. К нему тесно примыкает мотив иностранной речи: Дживан использует азербайджанские и армянские слова в те моменты, когда находится в состоянии напряжения. Гасина мать также постоянно переходит с русского на испанский. Наконец, Гася в своем внутреннем монологе говорит на «золотом испанском», языке XVI–XVII вв. На наш взгляд, в использовании этих мотивов по-своему отражается затрудненность коммуникации, неспособность взаимодействовать с окружающими. Примечательно, что финальную фразу «Каждый из нас – принц

инкогнито» Гася произносит на русском языке, хотя вся речь, обращенная к «подданным» звучит на испанском, что также сигнализирует о ментальной трансформации.

Итак, источником личностной кризисности в рассматриваемом романе оказывается рассогласование самости и характера, *я-для-себя* и *я-для-других*. «Инструментом» конструирования новой идентичности персонажей становится воображение. В случае с героем обрамляющей истории – Дживаном – эта идентичность оказывается ложной, не соотносимой с действительностью. Гася же осуществляет автонарративный пересмотр существования, что позволяет ему пройти ментальную трансформацию, обрести ощущение самотождественности через проживание опыта в альтернативной реальности, позволяющей преодолеть инерцию существования и приблизиться к обретению «внутреннего, сокровенного, подлинного» Я благодаря единению с другим сознанием, «вглядыванию» в сознание *Другого*. Формирование новой идентичности происходит через действия не во внешней сфере, а в ментальной, посредством поиска адекватного языка для компенсации коммуникативного провала с окружающим миром, мысленного «переписывания» сюжета собственного существования.

2.2. Кризисный субъект как носитель речи

Проблематизированная идентичность и процесс ее «пересборки» манифестируются не только ментальным поступком, но и трансформациями в сфере слова, носителем которого оказывается кризисный субъект. Герои современной эпики находятся в экзистенциальном поиске, пытаются восстановить целостность, переосмыслив свой субъектно-речевой статус. Рассмотрим

подробнее данный процесс, обратившись к романам Д. Драгунского («Автопортрет неизвестного») и А. Козловой («F20»), разворачивающих внутренний сюжет поиска личностной идентичности, а также то, как данная проблематика отражается на уровне презентации наррации.

2.2.1. Фрагментация сознания и слова кризисного героя в диахронической ретроспективе: «Двойник» Ф. М. Достоевского – «F20» А. Козловой

Поскольку роман А. Козловой «F20» аллюзивно ориентирован на классический претекст – повесть Ф. М. Достоевского «Двойник», логично исследовать трансформации кризисного персонажного дискурса с учетом историко-генетического аспекта.

В центре сюжета обоих произведений – классического и современного – герои, страдающие психическими расстройствами. Думается, что оба автора рассматривают болезнь не как самостоятельное, медицинское явление. Психическое нездоровье героев становится метафорой, отражающей предельную невозможность целостного существования героя, а также особым способом нового видения, выполняющим острающую функцию.

В сознании Якова Петровича Голядкина, главного героя повести «Двойник», сосуществуют Голядкин настоящий, реальный титулярный советник, о котором ведется повествование, и Голядкин-младший, воображаемый двойник, который, по замечанию М. М. Бахтина, «позволяет заместить своим собственным голосом голос другого человека» (Бахтин, 1979а, с. 66). Главная героиня романа «F20» Юля, как и ее младшая сестра, страдает от приступов шизофрении (именно так по международной классификации

болезней расшифровывается диагноз F20). Думается, что именно опыт проживания жизни в болезни (пусть и не объективированный до конца в сознании Голядкина) становится основой подлинной событийности данных текстов.

Главный герой повести Ф. М. Достоевского испытывает кризисное разобщение личности с ее характером. Он ничем не привлекателен для окружающего мира, повествователь отмечает, что его «подслеповатая и довольно оплешивевшая фигура была именно такого незначительного свойства, что с первого взгляда не останавливала на себе решительно ничего исключительного внимания» (Достоевский, 2025, с. 156). Сам о себе герой говорит: «Человек я маленький...» (Там же, с. 168). Осознавая свою незначительность, непримечательность, внутренне он не соглашается с этой данностью и пытается избавиться от нее путем изменения социального статуса. Для этого он нанимает экипаж, одевает слугу Петрушку в ливрею и едет в качестве незваного гостя на торжественный вечер в честь дня рождения дочери статского советника и своего «благодетеля» Берендеева в надежде войти в круг чиновников высокого ранга, посвататься, то есть стать больше, чем он есть на самом деле. Находясь в томительном ожидании вечера, Голядкин заезжает к доктору Крестьяну Ивановичу, общается с купцами в Гостином дворе, неожиданно встречает товарищей-регистраторов в ресторане. В каждом из этих эпизодов он примеряет на себя роль самодостаточного и независимого человека, почерпнутую им, вероятно, из сентиментальной и романтической литературы, «надевает» маску бедного, но честного и независимого чиновника, против которого ведут интриги. Так, например, герой описывает себя сослуживцам: «До сих пор, господа, вы меня не знали. Объясняться теперь и здесь будет не совсем-то кстати. Скажу вам только кое-что мимоходом и вскользь. Есть люди, господа, которые не любят окольных путей и маскируются только для маскарада. Есть люди, которые не видят прямого человеческого назначения в ловком умении лощить паркет сапогами» (Там же, с. 179).

Данные эпизоды повести связаны рядом повторяющихся мотивов. Во-первых, Голядкин намеренно стремится произвести впечатление на окружающих («...рассчитывая на вернейший эффект», «Минута была торжественная. Господин Голядкин чувствовал, что эффект был вернейший» (Там же, с. 168, 199)). Во-вторых, ведет внутренний диалог с самим собой с целью убедить и успокоить себя, разыграть «по отношению к себе самому другого человека» (Бахтин, 1979а, с. 244). Ожидания господина Голядкина не оправдываются. Вместо понимания, сочувствия он сталкивается с недоумением или насмешками. Коммуникативные провалы в ситуации взаимодействия с другими персонажами (и в особенности публичное изгнание из дома Берендеева) порождают обострение кризисного состояния, приводя героя к точке бифуркации. Результатом становится то, что в сознании Голядкина возникает образ двойника – Голядкина-младшего. Этот и последующие за ним эпизоды внутреннего, разворачивающегося в сознании героя сюжета составляют основу подлинного события данного текста, которое М. М. Бахтин определяет как «внутренний конфликт», актуализирующийся и обостряющийся через «движение внутренних голосов» (Там же, с. 246).

В отличие от Голядкина, не осознающего своего безумия, Юля, главная героиня романа А. Козловой, понимает, что страдает от приступов шизофрении. Если Голядкину претит собственная никчемность, он мечтает стать уверенным, независимым, подняться в иерархии чиновничьего мира, Юля напряженно пытается постичь сущность происходящего вокруг, решить экзистенциальные вопросы («Что такое быть нормальной, проносилось в моей голове, и почему Анютин – ненормальная? Она слышит голоса и хотела выкинуться в окно. А мама? Она, что, нормальная? <...> А папа?» (Козлова, 2018, с. 24)). Основой расстройства ее личности становится невозможность объективировать опыт травмы, полученный в детстве (депрессия матери, ее безразличие к дочерям, грубое поведение отца). Подобно тому, как Голядкину недоступно понимание истинной реакции окружающих на его поведение (он только способен понять, что это «странная» реакция), героине романа «F20»

непонятны мотивировки поступков родителей. Сема *непонимания* становится ведущей в описании эпизодов из детства («ему почему-то казалось», «она почему-то сопротивлялась» (Там же, с. 10, 11)). Как и в повести Ф. М. Достоевского, очередной неудачный речевой опыт взаимодействия с окружающими (в романе А. Козловой это родители и бабушка) вкупе с острым шизофреническим бредом сестры приводят героиню к первому психозу («Вернувшись в комнату, я увидела себя, лежащую на кровати» (Там же, с. 28)), появлению галлюцинаций и голосов. Сознание Юли, как и сознание господина Голядкина, расщепляется.

Для героя Ф. М. Достоевского Голядкин-младший выполняет функцию замещения. Двойник с его умением сказать нужные слова начальнику, «полюбезничать» и «пофамильярничать» с сослуживцами реализует те потенции, которые желает, но не может осуществить в действительности главный герой повести.

С развитием сюжета постепенно интонации Голядкина, его манера речи проецируются не только на голос двойника, но и на голос повествователя. Слова «настоящего» Якова Петровича звучат в ином стилистическом регистре в речевых партиях повествователя. Упоминаемые М.М. Бахтиным «повторения, оговорки и растянутость» (Бахтин, 1979а, с. 244) воспроизводятся в речи повествователя, приобретая тон издевки, иронии. Так, например, при описании ожидания героем удобного момента пройти в зал на торжественный вечер в речь повествователя посредством несобственно-прямой речи «вплетаются» те же выражения, которыми оперирует Яков Петрович, чтобы показать окружающим свою независимость и самодостаточность, однако они репрезентируются в ином – ироническом – ракурсе: «Дело в том, что он находится теперь в весьма странном, чтобы не сказать более, положении. Он, господа, тоже здесь, то есть не на бале, но почти что на бале; он, господа, ничего; он хотя и сам по себе, но в эту минуту стоит на дороге не совсем-то прямой; стоит он теперь – даже странно сказать, стоит он теперь в сенях, на черной лестнице квартиры Олсуфья Ивановича» (Достоевский, 2025, с. 190–

191). При этом повествователь неспособен проникнуть в сознание других персонажей, ему так же, как и самому герою недоступно понимание реакции окружающих на происходящее, он способен лишь фиксировать эти реакции, что свидетельствует об ограниченности его кругозора. Например, «Крестьян Иванович кашлянул, крякнул, *по-видимому* в знак одобрения и согласия своего на всё это» (Там же, с. 164) или «господин Голядкин-младший иронически взглянул на господина Голядкина-старшего, действуя, таким образом, открыто и дерзко ему в пику, потом, с свойственной ему наглостью, осмотрелся кругом, посеменял окончательно, – *вероятно* чтоб оставить выгодное по себе впечатление» (Там же, с. 252). Степень информированности повествователя о происходящем равнозначна голядкинской. Таким образом, перед нами тип акториального повествователя. Возникает вопрос о том, является ли повествователь самостоятельным субъектом речи. О специфике его образа также размышляет В. Шмид, приходя к выводу, что «насмешливый голос, который слышит герой и на который реагирует, есть не что иное как голос его альтер эго» (Schmid, 2021, p. 223).

Эти наблюдения и замечания позволяют предположить, что в повести «Двойник» перед нами один субъект речи, повествующий о своем травматическом опыте тремя голосами, каждый из которых представляет потенциально возможный вариант реализации личности господина Голядкина. Его расщепившееся сознание пытается поддержать самоидентичность при помощи актуализации состава «личного событийного опыта», «мысленного квазирассказывания многочисленных историй... пребывания в мире» (Тюпа, 2019б, с. 88).

Голосовая дисперсия становится основой субъектной организации и романа «F20». Перед нами перволичное повествование Юли-подростка, рассказывающей историю своей болезни. Уже в первых эпизодах, повествующих о детстве, наблюдается совмещение двух точек зрения – Юли-ребенка и повзрослевшей героини. Например, в фрагменте «Наш круг общения был не особенно велик, но ни у кого из знакомых детей такой мамы не было.

Чужие мамы ходили на каблуках, в сережках, у них было и двое, и трое детей, собаки и кошки, но они всегда вставали и готовили завтрак, а не лежали в кровати со слезами на глазах» (Козлова, 2018, с. 12) фокализатором явно является ребенок. Оценка некоторых событий из прошлого дана сквозь призму зрения повзрослевшей героини, она развернута в ироническом ключе и вербализована посредством обращения к сниженному стилистическому регистру. В первых главах также проявляет себя еще один голос, взаимодействующий с точками зрения Юли-ребенка и Юли-подростка: «В этом месте судьба папы пересекается с судьбой мамы. Но это неинтересно. Потому что папа просто дал ей сто долларов за перевязку...», «Чтобы понять, почему мама согласилась, надо представлять себе бабушку» (Там же, с. 5). То, что дается сквозь призму представленного третьим голосом восприятия, не входит в горизонт сознания героини. Сознание, репрезентированное этим голосом, не коррелирует с сознанием ни одного из героев. При этом его «проявление» в тексте романа никак актантно не маркировано, он как бы «встраивается» в перволичное повествование от лица Юли. Мы можем предположить, что это некий гипотетический голос, который мог бы принадлежать экстрадиегетическому аукториальному повествователю. Вероятно, это один из голосов, который в дальнейшем в связи с нарастанием драматизма, «расширением» травматического опыта (первый неудачный сексуальный опыт, первое серьезное чувство к однокласснику и его самоубийство) эксплицируется в сознании Юли. Она будет слышать несколько голосов – мужчины, Судьи, Добра и Человечности. Именно эти части разрозненного сознания героини с разных позиций будут объяснять и давать оценку происходящему вокруг. Такая сложная структура субъектной организации текста свидетельствует о невозможности объективировать опыт прошлого, приводящей к коммуникативным неудачам в настоящем (героиня не может выстроить диалог с родителями, бабушкой, одноклассниками) и, наконец, к расщеплению сознания.

Выросшей героине, в отличие от Голядкина, доступно понимание мотивировок поступков окружающих, однако собственное *Я* закрыто для понимания. И если Голядкин стремится вписаться в чиновничью иерархию, Юля, наоборот, стремится отказаться от уготованной ей роли, решая экзистенциальные вопросы, связанные с жизненными перспективами: «У меня не было будущего. У меня не было потенциальности. Все, что могла предложить мне шиза, я уже видела и знала, а другими вариантами она не располагала» (Там же, с. 98)). Юля, как и Голядкин, не может вступить в продуктивный диалог с окружающими, что порождает голосовую дисперсию.

Подведем итоги. Мы рассмотрели предпосылки возникновения и особенности репрезентации кризиса личностной идентичности, специфику организации субъектной структуры в текстах Достоевского и Козловой. Повесть «Двойник» и роман «F20» схожи по типу событийности, имеющей ментальную основу. В них разворачивается внутренний сюжет переживания кризиса идентичности вследствие несогласия героев с уготованными им социальными ролями. Фундаментом рассогласованности личности Голядкина становится невозможность изменить свое социальное положение, утвердиться в чиновничьем обществе. Деструктивным началом для героини романа «F20» становится травмирующий опыт детства. Итогом данного кризиса в обоих случаях является расщепление сознания, дискурсивным проявлением которого становится появление нескольких голосов, посредством которых на словесный уровень выводятся ментальные процессы. Единый голос исчезает, замещаясь несколькими, взаимодействующими друг с другом. Для господина Голядкина, с одной стороны, воображаемый двойник является возможностью стать тем, кем он хотел бы быть, – удачливым и признанным окружающими чиновником, а с другой, повествователь является альтер эго героя, в ироничном и насмешливом тоне выражающем подсознательное отношение «настоящего» Голядкина к самому себе. Для Юли сегментация ее распавшейся личности становится возможностью взглянуть на окружающий мир и на саму себя с разных точек зрения, попытаться оцельнить происходящее вокруг в единую систему и,

следовательно, восстановить единство с самой собой и с миром. Не принимая полностью правоту ни одного из звучащих в ее сознании голосов, героиня продолжает поиск способов познания мира.

До самого финала повести Голядкину остается недоступным понимание событий, происходящих вокруг него, поведение окружающих кажется ему «странным». И только завершающие слова текста свидетельствуют о подлинном событии в жизни – он осознает, что безумен. «Хотя понимание и приходит поздно, оно является несомненным событием...», – отмечает В. Шмид (Schmid, 2021, p. 239). Финал повести остается открытым, герой не приходит к восстановлению целостности.

В отличие от господина Голядкина, Юля сознательно проживает жизнь сквозь оптику болезни. Шизофренические приступы позволяют осознать «безумие» окружающих ее людей, заключающееся в том, что они не имеют самосознания и не пытаются понять смысл происходящего в их жизни. В финале романа героиня приходит к заключению о том, что «просто так устроен мир» и что она «и есть реальность», которая «никому не нужна» (Козлова, 2018, с. 233). Полноценного выхода из состояния личностного кризиса в данном тексте также не происходит, однако факт принятия и понимания Юлей того, что происходит вокруг, возобновление диалога с отцом и матерью, несомненно, сигнализируют о том, что восстановление целостности возможно. Роман завершается цитатой американского философа: «Жизнь стоит прожить, и это утверждение является одним из самых необходимых, поскольку если бы мы так не считали, этот вывод был бы невозможен, исходя из жизни как таковой» (Там же, с. 238), которая становится как бы промежуточным итогом в поисках героини и сигнализирует о потенциальной возможности выхода из данного кризисного состояния.

Реализуясь в форме дисперсии сознания героев, являясь крайней точкой выражения кризиса идентичности, мотив безумия выполняет различные функции в текстах XIX и XXI вв. В повести Ф. М. Достоевского его появление имеет социально-психологическое обоснование, связанное с «неспособностью

героя внутренне соответствовать требованиям, которые призваны обеспечить ему желаемое осознание себя в качестве агента различных институциональных практик» (Агратин, 2020, с. 254). Голядкин не сомневается в действительности этих требований. Не теряя в себе *Я* как таковое, он стремится к изменению своего социального статуса, что осложняется его подспудным желанием быть признанным окружающими. Опыт проживания жизни в болезни открывает ему новое знание. То, что казалось наиболее значимым (пребывание на вечере у статского советника, женитьба на его дочери, успех на службе, наконец, признание окружающих), в финале обнаруживает свою иллюзорность. Исследователь Н. Л. Зелянская приходит к выводу, что «крушение героя в мире ложной событийности только приоткрывает ему настоящее бытие» (Зелянская, 2010, с. 19), итогом встречи с которым становится принятие своего сумасшествия.

Кризис идентичности, переживаемый героиней романа «F20», носит экзистенциальный характер. Данная разновидность предполагает «потерю своего места в бытии», понимание «условности, нерелевантности любых социальных ролей – “я” становится предметом поиска» (Агратин, 2020, с. 254). В отличие от господина Голядкина, Юля принимает свою болезнь еще до проявления первых признаков. В современном тексте безумие становится способом по-новому осмыслить систему координат, в которой живут «нормальные» окружающие, и понять, что норма, заключающаяся в отсутствии рефлексии, направленной на себя и окружающий мир, оказывается сомнительной. Героиня отказывается от предписываемых социальных ролей, переосмысляя уготованный ей сценарий жизни. Она выстраивает свой собственный сюжет. Здесь событием становится принятие окружающего мира как следствие восстановления диалога с окружающими.

Перспективным кажется исследование вопроса о способах выхода из данного кризиса, компенсации коммуникативных неудач. Думается, что для обоих героев способом преодоления неудачного речевого опыта взаимодействия с окружающим миром становится Слово. В повести

Ф. М. Достоевского эта возможность реализована через творческие потенции господина Голядкина (письма, стихотворения, сочиненные им в бреду), в романе А. Козловой – через мотивы книги, словаря как особой упорядочивающей системы, которая способна противостоять хаосу современности. Разработка этих предположений определяет направление наших дальнейших исследований.

2.2.2. Делегирование личного слова как способ «пересборки» проблематизированной идентичности в романе Д. Драгунского «Автопортрет неизвестного»

Главный герой рассматриваемого романа – современный писатель Виктор Яковлевич Риттер – на протяжении многих лет находится в кризисном состоянии: для окружающих (*я-для-других*) он вполне успешный, уважаемый человек, однако внутренне (*я-для-себя*) он постоянно чувствует себя униженным: «Риттер боялся унижений. Он порою видел их там, где ничего подобного не было» (Драгунский, 2018, с. 26). Начальный успех также связывается в сознании героя с этим чувством: «Успех пришел внезапно и как-то по-уродски. Унизительно и обидно» (Там же, с. 26). Первичным проявлением кризисного состояния становится отказ от своего прошлого: сначала в газете, где работает Виктор Яковлевич, ему придумывают звучный псевдоним – из Конникова он превращается в Риттера, а затем он и вовсе меняет фамилию в паспорте и подменяет в своем сознании реальное прошлое – воображаемым («А к 60 и вовсе уверился, что он на самом деле немец и дедушку звали не Иван Федорович, а Иоганн Фридрихович» (Там же, с. 34)). В зрелом возрасте это состояние усугубляется творческим кризисом: писателя не

удовлетворяет собственная манера письма. Многолетнее пребывание в состоянии рассогласованности приводит к пограничному статусу: у Риттера появляются провалы в памяти и признаки деменции. И тогда он начинает переосмысливать свое существование особым образом – внутренне, ментально. Герой придумывает сюжет о том, как к нему за профессиональной помощью обращается жена состоятельного бизнесмена Бориса Аркадьевича Бубнова Юля, которая задумала написать «бестселлер». В ответ на ее просьбу Виктор Яковлевич предлагает на роль «коуча» своего молодого ученика Игната Щеглова. Юля и Игнат пишут захватывающий роман о двух советских семьях – ученого Алексея Перегудова, занимающегося секретными техническими разработками, и художника-соцреалиста Петра Алабина, живших в разное время в одной престижной квартире. Еще раз подчеркнем, что все это происходит только в воображении писателя, который, думается, пытается творчески преодолеть неудачный опыт посредством «мысленного квазирассказывания» (Тюпа, 2019б, с. 88). Герои Риттера становятся проекциями его «отзеркаленного сознания».

О том, что перед нами единое повествование одного субъекта речи, свидетельствует то, что Юля и Риттер думают и пишут в одинаковой стилистической манере. Сравним, к примеру: «Она его успокоила своим спокойствием. Ха! Он [Риттер] прямо этими словами подумал. Вот такой стилистический огрех. Как у Льва Толстого: “Своим чутьем она чувствовала”» (Драгунский, 2018, с. 16) и «...“заведи себе роман и опиши его в романе!” она [Юля] любила так выражаться, играя словами: “не надо устраивать сцен, ты не на сцене”» (Там же). Подтверждением этому служит и начало исследуемого нами текста: «Юля Бубнова решила написать роман. Но Виктор Яковлевич Риттер забыл слово “навигатор”» (Там же, с. 11). Изначально воспринимаемый читателем «алогизм» по мере развития сюжета становится еще одним «признаком» того, что перед нами повествование героя, находящегося в измененном состоянии. Описание депрессивного состояния Алабина («...ему

часто казалось, что он забыл запереть дверь... Иногда, бывало, из кровати вставал, шел в темную прихожую, шевелил замок» (Там же, с. 396)) «совпадает» с симптомами болезни героя, который «в полном соответствии с беспокойствами Алабина» фиксирует в тетради свой процессуальный опыт, пытаясь понять, что с ним происходит: «Ставил себе воду в чашке на ночь. На тумбочку. Кажется, я ее уже ставил. Потому что прошлой ночью я ни разу не пил воду, и утром чашка была полная. Отсюда путаница. То ли я вовсе не менял воду, то ли менял и забыл» (Там же, с. 398). Более всего Виктора Яковлевича мучит вопрос о том, «...почему так мелко? Часы, шампунь, вода? Где стихи, где прочитанные книги, статьи, фамилии друзей, сюжеты, характеры? Все пропадает на глазах. Это страшнее всего» (Там же). Пытаясь посредством письма сохранить себя, свое *Я*, измененное болезнью сознание героя «смешивает» события реальной жизни, сюжеты собственных текстов в Юлином произведении. Так, первая часть ее романа повторяет заголовок и сюжет первого рассказа Риттера, во второй части действующими лицами становятся художники, творения которых Риттер рассматривает на вернисаже в тот день, когда начинают проявляться первые симптомы болезни. Примечательно, что это авторы, «которые когда-то были известны... но потом были *забыты* напрочь» (Там же, с. 11). События из жизни Юли и героев Юлиного романа происходят в доме, доступ в который Риттеру в школьные годы был закрыт.

На уровне презентации наррации «мысленное квазирассказывание» проявляется в усложнении структуры текста. Автор использует прием нарративной редупликации (*mise en abyme*), под которым понимается «внутреннее удвоение, отношение подобия и умножение художественной реальности за счет включения в текст элементов, коррелирующих по принципу семантического сходства с содержащим их текстом» (Муравьева, 2022а). Этот прием имеет две разновидности: «редуплицироваться может как само письмо – создаваемый автором мир истории, так и *я пишуций* – элемент коммуникативного события» (Там же). В тексте Д. Драгунского, на наш взгляд,

взаимодействуют два этих типа. Последний представляет собой редупликацию «события рассказывания» и охватывает практически весь роман. В расщепленном сознании писателя Юля и Игнат становятся творческими «двойниками» / альтер эго. В финальной части он признается: «Я сделал Игната Щеглова вместо себя... Игнат – это как бы я» (Драгунский, 2018, с. 473). Юля пишет в той манере, которой Риттер в действительности достигнуть не может. В метаповествовательных вставках, как бы вторя размышлениям писателя о том, что в произведении необходимо больше действия, Юля объясняет Игнату: «Писать без этого копания в мозгах давно умерших людей. Мы знаем – примерно знаем, – что они делали... Вот так и описывать. *Они встретились, она сказала, он передал*» (Там же, с. 375). Таким образом, перед нами опосредованно эксплицируется авторское самосознание, пытающееся преодолеть творческий кризис.

Нарратив «бестселлера», который сочиняют Юля и Игнат, создается при помощи другого типа *mise en abyme*. Формальный «текст в тексте» является редупликацией судьбы Виктора Яковлевича на гиподиегетическом уровне. Сюжеты об ученом и художнике особым образом преломляют ситуацию личностной несостоятельности главного героя. Перегудов и Алабин – это те «ипостаси» Риттера, с помощью которых он пытается объективировать и переосмыслить свое прошлое. Как и Виктор Яковлевич, данные герои связаны с творческим, созидательным началом и при этом ощущают острую неудовлетворенность результатами своей деятельности. Окружающие также замечают несоответствие занимаемому ими положению. Жена Алексея признается, что живет в «ощущении карточного домика» и что в нем «нет стержня, нет желания победить во что бы то ни стало» (Там же, с. 147). Алабин думает о себе так: «Жулик. Одаренный, талантливый... Не гениальный, но и не бездарный» (Там же, с. 331), а его сын говорит: «А ты, оказывается, фигу в кармане держишь... Вот почему у тебя учеников нет. Тебе никто не верит. Словам твоим не верят и картинам тоже, тем более!» (Там же, с. 386). Состояние неудовлетворенности в профессиональной сфере усугубляется

любовной драмой: струсив, герои не смогли противостоять жизненным обстоятельствам и предали возлюбленных. Перегудов отказывается от Лены Сотниковой, которая, по мнению приятелей, является девушкой не «из их круга». Алабин отказывается помочь Марине, которую любил с юных лет, в тот момент, когда ее мужа-архитектора обвиняют в следовании фашистским идеям. Неудовлетворенность в профессиональной и личной сферах приводят Перегудова и Алабина к кризису идентичности. Внешне (*я-для-других*) оставаясь успешными каждый в своей области, внутренне (*я-для-себя*) они ощущают собственную подлость и трусость, приспособленчество / конформизм, невозможность открыто встать на защиту тех, кого любят.

В обоих случаях дефицит самости проявляется в том, что герои стремятся дистанцироваться от себя, примерить «маску», стать *Другим*. Так, ученый постоянно проигрывает в воображении «варианты» иного существования: «Алексею вдруг захотелось, чтобы всего этого не было. Ничего чтоб не было... ни вообще всей этой кошмарной жизни», «Надо было плюнуть на все, – думал Алексей. Бросить МИРЭА и пойти на филфак или истфак МГУ... Ну и чего плохого?.. Стать простым советским гуманитарием», «Вот стать бы журналистом, как муж Сотниковой, и жить в свое удовольствие, без диссертаций, допусков, секретностей, испытаний и интриг» (Там же, с. 171, 213, 237). Художник в кризисный момент меняет стратегию поведения, начиная общаться ритуализированно, стараясь спрятать за общими словами чувство стыда. С сыном он говорит «как по писаному», «мягким и понимающим» тоном, в разговоре с рабочим Бычковым, чей портрет сделал Алабина знаменитым, использует «неестественно-народный стиль» (Там же, с. 365, 386, 389), на просьбу Марины о спасении мужа отвечает равнодушными словами.

Примечательны развязки сюжетных линий героев. На наш взгляд, они коррелируют со степенью проявления кризисного состояния и способностью его осмыслить. Финал жизни Перегудова, который не способен объяснить причины этого состояния и лишь фиксирует, что не удовлетворен собственным положением, соответствует «уровню» осознанности: спецслужбы подстраивают

отравление разрушающим структуры долговременной памяти газом, после которого ученый не может продолжать полноценно жить. Об этом закономерном финале свидетельствует и тот факт, что Юля как автор «отказывает» своему герою в возможности быть уникальным, сравнивая последние годы его жизни со случаем знаменитого физика Льва Ландау.

Алабин также не преодолевает кризисное состояние. Собственное предательство, а затем череда трагических событий – весть о гибели сына, расставание с женой, самоубийство Марины – усугубляют депрессивное состояние художника, проявлением которого становится сначала частичное, а затем полное отчуждение от своего Я. Герой начинает видеть сходство со своим учителем рисования Саулом Марковичем Гиткиным, которого так же, как и Марину предал, отделившись от его школы, благодаря которой стал состоявшимся художником. Он буквально перевоплощается в наставника, «подмигивая и гримасничая», напевая еврейскую песенку, ищет в зеркале сходства и решает написать «“Автопортрет Еврейский”. Автопортрет Петра Алабина в виде его учителя Саула Гиткина» (Там же, с. 368). Наконец, он решает навестить учителя и, найдя того мертвым, переживает диссоциацию личности, начиная воспринимать себя Гиткиным: «Алабин... посмотрел в маленькое зеркало, висящее на стене, и увидел, что он вылитый Гиткин. Ему это не показалось ни чуточки странным» (Там же, с. 484). В итоге герой решает присвоить себе личность учителя: он забирает паспорт Гиткина, устраивает в его доме пожар, а сам приходит в дом престарелых под именем Саула Марковича, где и доживает остаток жизни. Таким образом он пытается «отделаться» от собственной личности, скрывшись под именем другого человека.

Написание романа о Перегудове и Алабине выполняет для Юли терапевтическую функцию. Вначале она называет себя «нарывом», «гнойником», «фурункулом», в процессе работы над главами проговаривается, что «пишет для себя», а в финале признается Игнату, что имеет прямое отношение к семье Перегудова. Через истории своих героев она пытается

преодолеть собственный кризис идентичности, о сути которого посредством вставного рассказа догадывается Игнат. Он рассказывает городскую легенду о девушке, которую «жуткий урод» сделал красавицей взамен на ее любовь, поясняя Юле, что это история о ее взаимоотношениях с мужем.

Как уже отмечалось выше, истории Юли, Перегудова и Алабина особым образом соотносятся с судьбой главного героя, но в отличие от своих героев Виктор Яковлевич преодолевает дефицит личности. На уровне презентации наррации это отражается в обретении способности вступить в мысленный / внутренний диалог со своими героями и объяснить им их роли, а через это объяснение понять свое положение. Так, Виктор Яковлевич говорит мужу Юли о том, что тот является писательской «выдумкой», что его образ был задуман в тот момент, когда произошло расставание с возлюбленной, которая и стала прототипом образа Юли. В финале Риттер дает возможность Юле и Игнату быть вместе. Таким образом, с помощью развития сюжетной линии *Бубнов – Юля – Игнат* Риттер ментально преодолевает травмирующее событие собственного прошлого. Он объясняет этиологию этого сюжета, и, следовательно, сюжетов об ученом и художнике: «Зачем мне это было нужно? Наверно, моя старинная... привычка к унижению... это привычное ощущение себя. Идентичность... *Doleo, ergo sum*. Мне больно, я страдаю – следовательно, я существую» (Там же, с. 468). Именно через страдание, посредством создания текста романа, через осмысление судеб персонажей собственного текста герой обретает себя.

Еще одним признаком того, что писатель преодолевает кризисное состояние, становится признание в том, что его немецкое происхождение – это выдумка. Также в финале он читает и одновременно переводит с немецкого стихотворение Гейне, заключительные слова которого являются эпитафией к роману: «И эта книжечка – урна / С пеплом моей любви» (Там же, с. 5). По сути текст этого стихотворения редуцирует события жизни Виктора Яковлевича в целом и финал его текста в частности: Риттер объясняет Бубнову, что Юлин роман – это «урна с пеплом [его] любви», а Бубнов, в свою очередь, выводит

эти слова из метафорического плана в план объективной действительности, уничтожая компьютерный файл с романом без возможности восстановления. Цитата сюжетно «предсказывает» финал не только Юлиного романа, но жизни самого Риттера. Завершается роман описанием могилы писателя и его жены, что также ассоциативно отсылает нас к мотивному комплексу пепла, праха. В его голове все исчезает, и он пишет эпитафию себе, на уровне наррации завершая «сюжет» собственной жизни.

Таким образом, анализ романа «Автопортрет неизвестного» подтверждает мысль исследователей о том, что *mise en abyme*, как правило, проявляется на разных уровнях повествования и является «стратегией», обеспечивающей «авторerefлексивный модус письма» (Муравьева, 2022а).

Кризисность проявляется и на структурном уровне: повествование выстроено фрагментарно, по принципу монтажа: внутри каждой из частей эпизоды на первый взгляд хаотично, бессистемно сменяют друг друга, роман делится на несоразмерные части: конспективные эпизоды с большим количеством действия, диалогов сменяются детальными внутренними фрагментами-аналепсисами, на протяжении которых в сознании героев возникают воспоминания о травматических событиях прошлого, которые они не смогли отрефлексировать. Думается, что такой тип повествования подтверждает мысль исследователей *trauma studies* о том, что существует особая связь между содержанием и формой травматического нарратива (Муравьева, 2019, с. 107). Одной из его главных характеристик является фрагментарность, она связана с тем, что человек, переживший травматический опыт, не может восстановить целостность воспоминаний о случившемся событии.

При этом мы наблюдаем за особым единством, на повествовательном уровне отражающем тождество писателя и его героев. Им обладает ряд мотивных переключек в сюжетных линиях. Ведущими являются мотивы двойничества, отражений. Научный руководитель Перегудова сомневается в оригинальности его работ, в кульминационный момент своего кризисного

состояния Алабин видит в зеркале не свое лицо, а лицо умершего учителя. Отметим также, что мотив отражений проявляется не только на уровне сюжетных линий центральных героев, но и на уровне историй второстепенных персонажей. Так, приемный сын Алабина Василий, считавшийся погибшим во время Великой Отечественной войны, в финале появляется под именем Рекса Олби, который попросил политического убежища после освобождения его из плена английскими союзниками. Как и Риттер, он называет свое новое имя «своего рода псевдонимом с зацепкой за... реальное имя»: «Василий Алабин. Василий – по-гречески “царский”. Рекс – по-латыни “царь”. Олби просто по созвучию с Алабин» (Там же, с. 443). Внешность женских персонажей, тех, кого выбирают герои в попытке забыть или «подменить» возлюбленных, сопоставляется с портретами известных актрис. Жена Перегудова-старшего, всю жизнь по-настоящему любившего свою коллегу Генриетту Михайловну, сравнивается с Гретой Гарбо, жена Алабина Аня – с Верой Холодной.

С одной стороны, с помощью данного мотива имплицитно отражаются желание и при этом невозможность перестроить собственную жизнь, попытки подменить подлинное «копией», приводящие к дефициту самости. С другой, для Риттера двойничество выполняет саморефлексивную функцию, о которой пишет исследователь О. А. Джумайло. Она размышляет о том, что феномен двойничества является «эскапистским ресурсом», позволяющим герою отстраниться от стыда и провести «беспристрастный анализ» (Джумайло, 2010, с. 164). Именно благодаря взгляду на себя со стороны, через восприятие себя посредством *Другого*, единения с другим сознанием Риттер преодолевает кризисное состояние. Эта мысль, думается, является ключом к пониманию содержания романа и подтверждается словами одной из героинь: «Поразительно!.. Как все в мире связано. Как мы все связаны, жизнью, любовью, правдой, ложью, историей... Человек очень сложно устроен, человек – это созвездие других людей, которые живут в нем и благотворят ему, так же как он благотворит им...» (Драгунский, 2018, с. 434), а также названием

романа – «Автопортрет неизвестного». Подобно тому, как Алабин «отразил» себя в виде своего учителя, Риттер «отразился» в своих героях. Думается, перед нами пример исследованного С. Н. Бройтманом явления неосинкретизма, которое заключается в «преодолении рационалистического видения мира (с характерным для него акцентированием причинно-следственных связей между явлениями)», то есть новое, особое восприятие мира – «не отдельных предметов в мире, а всего мира, всей целостности пространства-времени» (Теория литературы, 2008, с. 266, 267).

Исследованная нами повествовательная структура романа «Автопортрет неизвестного» – не линейное романное повествование, а разрозненные, фрагментарные части – отражает стремление современного человека восстановить дефицит личности через осмысление травматического прошлого, поиск адекватного языка для разговора об этой травме. Этот поиск осуществляется прежде всего на ментальном уровне, что подтверждает мысль В. Шмида о том, что ментальный тип событийности является «важнейшим компонентом наррации» в текстах неклассической литературы (Schmid, 2021, p. 22).

Выводы

Итак, актуальная эпика может быть рассмотрена как масштабный художественно-антропологический проект, выявляющий смысловые контуры феномена кризисной субъектности. Во всех рассмотренных романах (а также во многих, оставшихся за рамками данной главы) объектом эстетического осмысления становятся прежде всего причины кризисности. Среди центральных нужно назвать диссоциацию характера и самости, ментальную изоляцию от окружающего мира, потерю своего места в бытии, понимание

нерелевантности любых социальных ролей экзистенциальному запросу личности.

Романистика осуществляет художественное исследование последствий названных состояний и процессов. В рассмотренных текстах зачастую речь идет об отчуждении от реальности собственного Я, утрате контакта с собой, что манифестируется в фикциональном мире как перепридумывание себя – своего прошлого, имени, главных биографических фабул. Соответственно, возрастает значимость контрфактуальной сюжетики в повествовательной структуре произведений, посвященных данной проблематике.

Утрачивая внутреннюю целостность, герой, как правило, теряет и прерогативу владения личным словом, передоверяя его фикционально сконструированным субличностям («Автопортрет неизвестного») либо голосам патологически расщепленного собственного сознания («F20»). Такая дисперсия в рассматриваемых текстах приобретает и дополнительные художественные функции – обеспечивает сознанию героя ту остраивающую дистанцию, которая помогает оценить ритуализированность привычных социальных практик, а также увидеть собственную личность со стороны и спрогнозировать, таким образом, сценарии возвращения к новой целостности. Логично, поэтому, что среди художественных тактик кризисных повествований особенно значимыми оказываются те, что позволяют состояться рефлексии такого оцельнения: художественная редупликация и многообразные вариации несобственно-прямой речи, позволяющей представить дискурсивное пространство романа как территорию встречи нескольких субъектов, а значит, и преодоления травмирующей атомизированности сознания современного человека.

Глава 3. Сюжетно-жанровые трансформации как способ репрезентации кризисной идентичности в отечественной прозе 2010–2020-х гг.

Рассмотрев особенности проблематизированной субъектности, перейдем к исследованию форм ее репрезентации. Не только наиболее глубинное – событийное – измерение текста, но и более эксплицированные его структуры становятся в современной литературе ресурсом осмысления проблематизированной идентичности. Проанализируем, как эта рефлексия детерминирует сюжетную и жанровую природу актуальной эпики.

3.1. Актуализация сюжета инициации / лиминального сюжета в сборнике А. Старобинец «Икарова железа» и романе А. Володиной «Протагонист»

Объектом нашего исследования в данном разделе является выяснение специфики корреляции между реализацией лиминального сюжета и художественной задачей изображения фрагментированного *Я* современного человека. Это соотношение является основным архитектурным принципом, лежащим в основе повествовательной структуры сборника рассказов Анны Старобинец «Икарова железа» и романа Аси Володиной «Протагонист».

Лиминальный сюжет восходит к обрядам инициации, или «обрядам перехода», подробно исследованным А. ван Геннепом (Геннеп, 1999) и В. Тернером (Тернер, 1983). Как отмечает исследователь Л. Д. Бугаева, данные обряды «указывают на радикальное изменение экзистенциальных ситуаций: пересечение границы между жизнью и смертью, старым и новым, привычным и непривычным. Итогом таких ритуалов мыслится трансформация субъекта,

изменение его самоидентификации, создание новой идентичности, а условием – обязательность прохождения лиминальной (бесстатусной) зоны. Посредством ритуала, таким образом, происходит переход от одного набора поведенческих сценариев к другому» (Бугаева, 2012, с. 4).

По наблюдениям В. И. Тюпы, «освоение сказкой архаической символики инициации породило принципиально иную (четырёхфазную) сюжетную схему: обособления – искушения (новых партнерств) – испытания (смертью) – преобразования (данная фаза может оказаться и нулевой в случае гибели героя). Ее интерес... в том, выдержит ли герой испытание смертью» (Тюпа, 2016, с. 66). Данную модель исследователь называет «лиминальной». По нашему мнению, этот тип сюжета, в семантике которого исторически заложено изменение субъекта, напрямую связан с содержанием сборника А. Старобинец: с его помощью автор с разных ракурсов изучает принципиально новый – трансгуманистический – способ человеческого существования, влияние на сознание человека трансгуманистических концепций, попытки преодоления этого влияния, а также результаты трансформаций.

Мотив перехода, пограничного состояния является ведущим в сборнике «Икарова железа». В соответствии с логикой лиминального сюжета герои семи рассказов буквально пересекают границу: переезжают, отправляются в прошлое, умирают, перевоплощаются в результате опытов. При этом данные трансформации имеют не столько физический, сколько ментальный характер. Значимо то, как меняется точка зрения героя на себя и на окружающую действительность. Остановимся на детальном анализе повествовательной структуры заключительного текста сборника «Споки», наиболее ярко отражающего авторскую концепцию присутствия человеческого *Я* в мире трансгуманистического будущего.

«Споки» – это игровая приставка, которую главная героиня покупает своей дочери и которая в итоге начинает управлять сознанием обеих, подменяя объективную реальность.

Композиционно рассказ делится на 13 частей. Главы 1–5 посвящены изображению *прелиминальной фазы*. В них развернуто итеративное повествование, являющееся «концентрированным изложением повторяющихся ситуаций и действий, выступающих обычно фоном для последующих событий» (Тезаурус исторической нарратологии, 2022, с 244). Главная героиня – художница Женя – живет ритуализированной жизнью: изо дня в день занимается иллюстрированием примитивного женского глянцевого журнала. Она одна воспитывает дочь, общение с которой сводится к воспроизведению когда-то услышанных или прочитанных шаблонных фраз. Позиционируя себя как человека «со вкусом», она следует за тем, что в ее понимании является пошлостью.

Осуждая слова других мам из родительского комитета о странном однокласснике дочери (они называют его «недоразвитым»), Женя занимает ту же позицию, что и они, например, делая вид, что не замечает издевательств над мальчиком. Более того, именно она разрушает идиллический мир ребенка, в «пароксизме хозяйственности» выбрасывая дорогие Тасе игрушки и не замечая отчаяния дочери: «И вот тогда она впервые увидела этот взгляд. Не злость, не обида. Отчаяние маленького зверька, нашедшего свою нору разоренной...» (Старобинец, 2025, с. 180).

Желание загладить вину и исправить свои ошибки порождает идею купить игровую приставку «Споки». Выбирая ту модель, которая, по ее мнению, более подходит Тасе, в стремлении доказать свою правоту в споре с продавцом она снова не замечает того, что интересует ее дочь. После покупки Тася начинает отдаляться от Жени (закрывает дверь в комнату, отказывается целовать мать перед сном). Героиня винит в этом приставку, однако подлинная причина такого поведения от нее ускользает. Она не задумывается, почему дочь настаивает на том, что нарисовала не принцессу, а фею, почему стилизует свою комнату под замок. На самом деле за этим кроется стремление восстановить идиллический мир, справедливый миропорядок, «перекодировав»

действительность: в волшебном замке безопасно, а фея чудесным образом может все исправить.

Влиянию «Споки» поддается и Женя: не замечает, что провела в магазине приставок больше часа, ей нравится слушать «грудной, уютный, негромкий» голос, звучащий из устройства (Там же, с. 196).

Наконец приставка начинает управлять сознанием героинь: то, что рисует в программе «Пэинтлайф» Тася, в их сознании становится реальностью. Так, внезапно «возвращается» пропавший без вести Даня – муж Жени и отец Таси, Женя полностью погружается в этот выдуманный мир, который восстанавливает и ее идиллическую картину, разрушенную внезапным исчезновением мужа. Окончательный переход сознания героини под контроль электронного устройства порождает у Жени кризис идентичности.

Сознание героини буквально расщепляется: внешне, физически продолжая существовать в реальности, управляемой приставкой, внутренне она фиксирует изменения: «...но в то же время спокойно и отстраненно, как незаинтересованный наблюдатель, отметила, что замоталась в махровое полотенце и поправила волосы перед зеркалом, прежде чем выйти к тем, кто к ней вторгся...» и «...бесчувственный и внимательный наблюдатель в ней отмечал...» (Там же, с. 207, 208).

При первой «встрече» с мужем, который исчез 4 года назад, в ней как бы сосуществуют два человека: героиня глянцевого журнала, к которому она делает иллюстрации, и ее собственное Я. И героиня снова выбирает первую стратегию, стратегию поведения, с помощью которой «проще» и удобнее жить («Она хотела спросить: где ты был, с кем ты был, как ты смел, но

Прими его таким, как он есть, не задавай лишних вопросов) (Там же, с. 209)). Апогеем становится окончательное принятие того, что раньше считалось недопустимым: «Еще недавно Женя не понимала и не любила все эти безумные и дорогие предметы. Позолоченный канделябр высотой с человеческий рост – кому он нужен? Кто вообще такой возьмет. <...> Теперь она поняла: это в обычной, скучной, серой квартире такой канделябр абсурд, а

вот в их замке – они ведь стилизуют свое жилище под замок – он бы смотрелся очень уместно» (Там же, с. 211). Героиня лишается внутреннего голоса, и в повествование от 3-го лица, в которое раньше посредством несобственно-прямой речи включались фрагменты Жениных высказываний, вкрапляются иронические ноты («Все было волшебным, все абсолютно» (Там же, с. 210)).

Центральная, 6 глава маркирует вхождение героини в *фазу обособления*. Точкой бифуркации, разделяющей жизнь на до и после, становится момент, когда она перестает следовать логике программы, в попытке спасти подвергнувшегося травле одноклассника дочери Виноградова вступает с ним в продуктивный диалог. Имея психические нарушения (воображаемого друга Егора, от лица которого мальчик говорит), он не может получить свой вариант игровой приставки и видит мир таким, какой он есть. Подобно волшебному сказочному помощнику, он предлагает Жене помощь – рассказать, что на самом деле происходит в действительности.

Его слова вкупе с агрессивным поведением дочери заставляют героиню выйти из автоматизма восприятия и вступить в *фазу искушения (новых партнерств)*, в данном случае – партнерства с одноклассником Таси. На уровне презентации наррации об этом переходе от пассивного восприятия действительности, ритуальной жизни к активному включению в реальность свидетельствует изменение повествовательной ткани рассказа: если сначала она пассивно слушает окружающих, являясь объектом, на который направлено чье-то влияние, то теперь у нее снова появляется внутренний голос, который пытается противостоять навязанной реальности. В тексте данный голос маркирован курсивом («Свою спальню они вместе с Тасей называли рубиновым залом.

Стены цвета рубинов.

Цвета крови

Стены цвета вина, которое пьют из старинного кубка.

Эти кубки бывают, кажется, в форме черепа» (Там же, с. 221)); актуализируется мотив искусственности («Его [Данина] рука казалась какой-то неправильно теплой, как пластиковый корпус чуть перегретого игровой-стрелялкой планшета» (Там же, с. 213)), снова возникает лексема «впервые», также знаменующая изменения в восприятии героини. Она пытается понять, чем на самом деле является приставка и освободиться от ее воздействия. Сближаясь с Виноградовым, начинает открыто противостоять окружающим.

Фаза испытания (смертью) наступает, когда Женя ломает приставку и понимает, что в этот же момент буквально «ломается» ее дочь: разбив «Споки» об стену, она наблюдает, как «Тася упала – просто сидела, а потом вдруг упала, ударившись виском об угол стола» (Там же, с. 227). В попытке исправить ситуацию героиня ездит по городу, пытается починить гаджет, и в итоге отдает его на «перепрошивку» (нелегальный вариант ремонта). Однако путешествие, в обряде инициации традиционно приводящее либо к смерти, либо к преобразению, в данном случае актуализирует семантику псевдоперехода. *Фаза преобразования* не наступает. Это «путешествие» становится не попыткой трансформировать себя, но подменить одну реальность другой: та, что выдумала дочь, героиню не устроила, и теперь у нее появляется возможность придумать свою игру: «Женя... пальцем провела по корпусу “Споки”. Теперь все будет иначе. Это будет совсем другая игра. Они придумают все правила вместе» (Там же, с. 254). В мире игры она выбирает ту же модель поведения, что и в реальной жизни, буквально устраняя все, что кажется ей лишним и ненужным. Приставка таким образом выполняет заместительную функцию. Семантика данного псевдоперехода маркируется заключительными словами повествователя, указывающими на финальную катастрофу – ментальную смерть Жени при продолжении физического существования. На уровне устройства текста утрата инициативы самостоятельного решения отражается в системе своеобразных эпиграфов – цитат из рекламной кампании игровой приставки «Споки» – которые предваряют наррацию. Эти «эпиграфы» – знак имплицитного автора, сигнализирующего о том, что не человек управляет

игрой, но наоборот: рекламные слоганы задают вектор развития сюжета и, соответственно, «управляют» жизнью героев.

Таким образом, рассказ посвящен трансформациям, связанным с ментальными изменениями. До появления приставки Женя следовала той стратегии поведения, которую транслировали статьи женских журналов. Приставка становится следующей, более усовершенствованной моделью, так как с ее помощью можно «нарисовать» и «инсталлировать» в свое сознание тот образ существования, который считается наиболее приемлемым, устранив при этом все, что кажется лишним и ненужным.

Итак, футурологический прогноз в художественной парадигме А. Старобинец связан с утратой субъектности. Современный человек, передоверяя инициативу ценностного и когнитивного индексирования мира внешним акторам (установки массовой культуры, цифровая среда, СМИ и под.), лишается возможности позитивных, преобразующих трансформаций, о чем и свидетельствуют изменения в структуре лиминального сюжета, актуализированного в рассматриваемом сборнике.

В основе повествовательной организации романа Аси Володиной «Протагонист» (2023) также лежит лиминальный сюжет, с помощью которого автор изучает то, каким образом современный человек пытается преодолеть кризисное разобщение личности (*я-для-себя*) с ее характером (*я-для-других*), о чем подробнее еще будет сказано.

Описанная выше последовательность в изучаемом нами романе нарушается: кульминационная, пороговая ситуация – испытание смертью (самоубийство студента философского факультета престижной Академии Никиты Буянова) – становится начальным этапом, провоцирующим окружающих к онтологическому переосмыслению своего существования через рефлексивное возвращение к событиям, маркирующим вхождение в *прелиминальную фазу*. Это переосмысление нарративизировано специфическим образом: перед нами не линейно изложенная история, но разрозненные фрагменты, имитирующие нефикциональную нарратацию, сверхжанр

свидетельства, – девять внутренних монологов героев, ощущающих свою причастность к случившемуся. Рассмотрим подробнее монолог сестры Ники, являющийся, на наш взгляд, центральным в романе.

Гибель брата и процесс опознания его тела актуализируют в подсознании героини непережитый травмирующий детский опыт. Героиня вынуждена быть свидетелем деструктивных взаимоотношений матери и отца. Эти фрагментарные воспоминания переданы в технике «потока сознания». В них представлено итеративное повествование.

Перманентное пребывание в системе вынужденных социальных и эмоциональных связей, многолетнее ритуализированное общение с матерью («...я была передай своему папечто, почему была, я и осталась» (Володина, 2023, с. 49)) приводит героиню к решению переехать в Москву к отцу. Переезд маркирует вхождение в *фазу обособления*. Как и в случае героини рассказа Старобинец, путешествие здесь актуализирует семантику псевдоперехода: уехав от матери, сменив полное имя на усеченное, героиня так и не смогла отказаться от идентификации себя через родителей.

Не выдержав испытаний в *фазе искушения* (попытка выстроить самостоятельную жизнь), она признается: «...я так никем и не стала», «папа дает деньги папа всегда платил не знала когда стипендия папа пристроил на работу все папапапапа» (Там же, с. 51, 62). Пространственно порвав связь с родителями, эмоционально она продолжает оставаться ребенком, следуя «указаниям» окружающих:

«Папина инструкция:

надо держаться

надо не раскисать

Димина инструкция:

надо снять маску

перчатки

выбросить в урну у входа...

Мамина инструкция:

надо взять трубку
 надо взять» (Там же, с. 53).

Более того, она избирает модель поведения матери: «...и вот я становлюсь ей, извиваюсь, ищу жертву, ищу, кого бы укусить...» (Там же, с. 57). Именно такое поведение, по мнению Ники, и приводит к гибели брата.

Самоубийство Никиты порождает кризис идентичности. Ника начинает смотреть на себя как бы со стороны, отчужденно, сравнивая себя с богиней Никой, только бескрылой: «ника, ника, ника бескрылая, ника не улетит» (Там же, с. 47). Затем она приходит к мысли о том, что они с братом – жертвы войны между родителями и что она должна стать следующей жертвой («...и слабейшим был ты, никита, а следом я» (Там же, с. 50)).

Наконец героиня осознает, что те родительские установки, которыми она жила, больше не работают. В попытке преодолеть кризисное состояние она старается изменить прошлое, выстраивая гипотетический диалог с братом. В кульминационный момент этого кризисного состояния, ощущая себя сообщницей брата, не отделяя себя от него, Ника переписывает предсмертную записку. Через это письмо героиня завершает *лиминальную фазу*, символически умирая («ты уже прыгнула, написав о том, что собираешься это сделать, – думает она о себе» (Там же, с. 62)). Таким образом, письмо обладает компенсаторным характером, терапевтически воздействуя на героиню: «Написав то письмо, она простила и себя, и брата. А вместе с собой простила и всех остальных» (Там же, с. 310).

Фаза преображения наступает после похорон Никиты, на поминках: героиня заставляет мать рассказать правду о взаимоотношениях с отцом, пересматривает отношение к ней, вступая в продуктивный диалог, в процессе которого наконец осознает, кем они с братом были для родителей: «Это же не соревнование, мама. А вы нас использовали. Оба. Особенно Никиту. Это всегда было про вас с отцом и никогда – про нас с Никитой» (Там же, с. 306). Об окончательном завершении обряда перехода свидетельствуют слова: «Она

больше не была папиной любимой дочкой, маминой нелюбимой дочкой, классной старшей сестрой, а была сама по себе» (Там же, с. 307).

Отметим, что проживание ритуализированной жизни, замкнутость в самом себе объединяют всех героев романа. Гибель Никиты для них так же, как и для Ники, становится точкой невозврата. Невозможность или нежелание вступить в продуктивный диалог с окружающими оказывается катастрофой для каждого из них, порождая кризисное состояние. Так, преподаватель немецкого, которую Никита обвинил в своей смерти, в процессе размышлений о собственном существовании отмечает: «Возможно, где-то есть та копия, которая смогла. Возможно, где-то есть та копия, которая смогла больше: окончить аспирантуру, получить старшего или даже доцента» (Там же, с. 17). Староста группы, в которой учился Никита, думает о себе так: «...а кто ты? – ноль, место не то что пустое, место не-полное, место, которому не могут подобрать. <...> Хуже всего те, кто видят в тебе одну лишь заготовку для лучшей версии...» (Там же, с. 43). Декан и вовсе ощущает себя «василиском – осколком прошлого, мифологемой, утратившей власть и величие» (Там же, с. 77).

Способ преодоления этого состояния, как и в случае Ники, – онтологическая трансформация: переосмысление собственного существования и возможность встать на позицию *Другого*, вступив в диалог. Это ментальное преобразование маркируется и статусными изменениями: декан решает уйти на пенсию, преподаватель Ирина Михайловна меняет место работы, староста переводится в другой вуз.

Пространство романа изоморфно состоянию героев: в прологе центральным образом становится распахнутое окно, символически предваряющее ментальные изменения героев. В маркированном положении концовки эпилога оказываются знаменательные слова: «Дверь закрылась», символизирующие преодоление разобщенности.

Кризисное состояние героев и попытки его преодоления отражаются и на структурном уровне: внутри каждого монолога хаотично, по принципу монтажа

перемежаются эпизоды из прошлого и настоящего. Думается, что перед нами проявление феномена иконичности смысла и содержания. Лишенное целостности сознание героев, старающихся забыть или не замечать травматический опыт прошлого, все равно управляется этим прошлым и бессознательно сопровождает их жизнь до тех пор, пока они не меняются.

«Структурное единство» обеспечивается уникальной жанровой природой произведения, представляющего гибридную романную форму, совмещающую в себе элементы лирических и драматических жанров. Распадение синтагматических связей компенсируется за счет актуализации связей парадигматических – системы сквозных образов и мотивов, обладающих повышенной семантической значимостью и «скрепляющих» истории героев в единое целое. Центральным для романа является комплекс кодифицированных культурой знаков, отсылающих нас к древнегреческой трагедии: это и название текста, и его деление на части-агоны, образы-маски, эпитафьи-цитаты из древнегреческих трагедий, сопровождающие главы-монологи, мотивы жертвы, суда и преступления. Все это побуждает к выводу о том, как современный эпический текст становится инструментом рефлексии жанрового инварианта архаичной трагедии.

Композиционно роман состоит из 7 частей: списка масок, пролога, трех агонов, коммоса и эпилога. Каждый из агонов – терпеть, служить, любить – подразделен на три монолога. Мотив соревнований, игры становится ведущим в романе. Категория агональности, являющаяся неотъемлемой частью античного мышления, становится ключевой и для героев современности. Они соревнуются в терпении, служении, любви, не осознавая, что таким образом теряют свою внутреннюю цельность, что в итоге приводит к кризисному состоянию. В диалоге со старостой Женей преподаватель объясняет, что нужно быть не лучшим, а хорошим: «... лучшее – это крайность, борьба, в которой по шагу, незаметно пересекается грань, когда лучшее превращается в свою противоположность», и приходит к выводу, что «перестала отличать одно от другого» (Володина, 2023, с. 294).

С описанным мотивом активно взаимодействует и мотив маски: это и медицинская маска, которую все герои вынуждены носить, так как действие романа разворачивается в пандемийное время, и социальная маска, то есть та роль, которую исполняют герои в жизни, и то, что в итоге заместило их подлинную сущность. Трагическая гибель Никиты заставляет эти маски снять в прямом смысле (на поминках) и в переносном – переосмыслить свое существование.

Исследователи отмечают, что «...трагедия восходит своими корнями к доэпической и долирической песне-пляске, сопровождавшей ритуал жертвоприношения, неотрывно связанный в первобытном сознании с перипетийной взаимодополнительностью смерти и возрождения» (Теория литературных жанров, 2012, с. 179), «...тематическую основу возникающего жанра составило... преступление» и что «в основе трагедии всегда... осуществляемый героем выбор <...> ...открытие онтологической значимости отдельного человеческого существования» (Там же, с. 180), «трагедийный конфликт – это конфликт самоопределений» (Там же, с. 181). Жанрообразующие мотивы жертвоприношения и преступления имеют конструктивное значение в анализируемом тексте: каждый из героев ощущает себя одновременно преступником и жертвой, однако в отличие от сознания древнего человека сознание современного ищет выход не столько в возрождении, предполагающем изменение внешнесюжетного статуса (хотя сестра погибшего Никиты сообщает о желании стать матерью), сколько в трансформации ментальной: кризисное состояние преодолевается посредством обретения способности вступить в продуктивный диалог с окружающими, встать на позицию *Другого*.

Итак, родо-жанровая гибридизация, к которой обращается А. Володина, по сути, развивает художественный эффект, достигаемый апелляцией к трансформированному лиминальному сюжету: современный герой оказывается «субъектом личностной самоидентификации», однако итогом самоопределения

становится не гибель, а перерождение, явленное посредством слова: таков «катарсис», который необходим современному человеку.

3.2. Взаимодействие фикционального и нефикционального как инструмент конструирования идентичности

Способом рефлексии проблематизированной идентичности в современной литературе являются не только трансформации внутри фикциональных паттернов, но и выход за рамки фикциональной жанровости в целом, предполагающий обращение к авто- и экзофикциональности как к способу диверсификации задачи обретения самости.

3.2.1. Автофикциональное начало в сборнике рассказов З. Прилепина «Собаки и другие люди»

Впервые термин «автофикшн» использовал французский писатель Серж Дубровский в 1977 г. Так он обозначил жанровую принадлежность своего романа «Сын», в аннотации к которому написал: «Перед вами – вымысел абсолютно достоверных событий или фактов; если угодно, автофикшн, доверивший язык авантюры авантюре языка, за пределами синтаксиса романа, будь то традиционного или нового» (Цит. по: Левина-Паркер, 2010). Введя в оборот данный термин, С. Дубровский, по сути, начал спор с французским историком и социологом литературы, исследователем автобиографического и дневникового жанра, основателем «Автобиографической ассоциации»

(«Association pour l'Autobiographie et le patrimoine autobiographique») Филиппом Лежёном, который строго разграничил документальное и художественное в работе «L'acte autobiographique» («Автобиографический пакт»). По Ф. Лежёну, в автобиографическом произведении автор является одновременно повествователем и главным героем, а излагаемая история достоверной, в то время как в романе реальная личность автора не совпадает с фигурой повествователя и героя, описываемые события выдуманы. Таким образом, С. Дубровский, написавший «вымысел абсолютно достоверных фактов», по сути, оспорил выведенные Ф. Лежёном строгие «формулы», отличающие автобиографию от романа.

В процессе написания «Сына» С. Дубровский опирался на идею о том, что подлинные мотивации субъекта скрыты в его бессознательном, поэтому не могут быть отображены в повествовании. Чтобы вывести бессознательное на поверхность, писатель предлагает обратиться к психоаналитической поэтике, опирающейся на теорию бессознательного Ж. Лакана, и методу «консонантического (или созвучного) письма». При этом автор не просто воспроизводит бессознательный дискурс, в котором слово расколото, фрагментарно, но «олитературирует» посредством организации «затрудненного, но семантически продуктивного» повествования «в логике созвучий и переносных значений» (Там же). По С. Дубровскому, бессознательный дискурс обладает сходством с поэтическим языком.

В дальнейшем С. Дубровский пересмотрел параметры необходимости идентификации автора текста с повествователем / героем: «Наблюдается исчезновение классического субъекта, его единства, возможности точно передать его историю в форме хронологического и логического повествования» (Цит. по: Левина-Паркер, 2010).

Вскоре к дискуссии о природе автофикшна присоединился писатель и литературный критик Венсанн Колонна, ученик Ж. Женнета, написавший под его руководством докторскую диссертацию на данную тему. В отличие от С. Дубровского, который писал «олитературенную» автобиографию, то есть

принимал за основу документальное начало и присоединял к нему фикциональные элементы, В. Колонна перенес акцент на вымысел, выделил два основных принципа автофикшн – «изобретение себя» и «олитературирование себя», исключив исповедальность и референциальность. Также В. Колонна существенно расширил рамки данного явления, считая, что автофикшн – это «идущая из древности универсальная литературная практика, породившая среди прочих произведений “Божественную комедию” и “Дон Кихота”» (Там же). Исследователь рассмотрел развитие данного жанра в диахроническом аспекте и выделил четыре основные разновидности: «фантастическое самосочинение», «биографическое самосочинение», «зеркальное самосочинение», «самосочинение-вторжение».

В дальнейшем в полемике об автофикшн приняли участие и другие авторы и теоретики, однако, по замечанию М. Левиной-Паркер, условно их можно разделить на тех, кто разделяет позицию С. Дубровского или позицию В. Колонна (Там же).

Исследованию феномена автофикшн также посвящены работы отечественных авторов (например, Т. Н. Амирян (2019), А. Д. Белогорцева (2023), Е. М. Болдыревой (2018) и др.). Помимо большого количества публицистических статей, в которых данное явление рассматривается с критической точки зрения (например, П. В. Басинский (2022), А. М. Гончуков (2020), Б. А. Куприянов (2022), Е. Сафронова (2022)), привлекает внимание ряд академических работ. Так, в статье Е. А. Ермолина «Автофикшн как медийная стратегия» исследуются причины популярности автофикшн. Автор объясняет этот факт особенностями самоощущения современного человека, испытывающего трудности в «самофиксации» (Ермолин, 2022, с. 74). Исследователь А. Д. Белогорцев в статье «Автофикшн, или Псевдобιοграфия: особенности жанра в современной русской литературе» проводит сравнительный анализ трех литературных жанров: дневника, биографии и автофикшн, отмечая, что последний сочетает в себе черты двух других с целью «преобразовать их в художественное произведение» (Белогорцев, 2023, с. 30).

Автор рассматривает автофикшн в качестве самостоятельного жанра и выделяет следующие параметры: автобиографизм, размытие границ между реальностью и вымыслом, изменение повествовательной структуры текста, а также особая стилистика авторской речи, которая тяготеет к использованию разговорных речевых конструкций.

В работах Е. А. Куликова и Л. Е. Муравьевой автофикшн рассматривается в рамках кросс-дисциплинарной сферы *memory studies*. В статье «Проблема функционирования индивидуальной и коллективной памяти в автофикшне» Е. А. Куликов выделяет некоторые черты, свойственные исследуемому нами явлению, среди которых особо примечательны монологичность повествования и тесно связанные с ней аберрации индивидуальной памяти: излагая свою историю, герои автофикшн выстраивают монологичное повествование, стараются избегать социального взаимодействия, коммуникации с обществом, что порождает «состояние хаоса» (Куликов, 2023) в индивидуальных воспоминаниях вследствие отсутствия социальных рамок памяти; это, в свою очередь, приводит к аберрациям памяти (Там же). Л. Е. Муравьева также изучает взаимосвязь между травматическим опытом и нарративом и отмечает, что автофикшн является одним из жанров современной литературы, использующимся в качестве «инструмента восстановления утраченной идентичности» (Муравьева, 2019, с. 107). Особую роль в конструировании автофикционального нарратива играют авторефлексивные стратегии. Под авторефлексивностью в данном случае понимается «особый модус говорения, совмещающий способ нарративизации событий с актом рефлексии над этим процессом» (Там же, с. 106).

В других работах Л. Е. Муравьева исследует такую особенность текстов автофикшн, как трансгрессия. Трансгрессия – это переход границы между возможным и невозможным. Исследователь приходит к выводу о том, что данный «переход» связан с «поисками способов письма» об аутентичном опыте (Муравьева, 2023, с. 68). Данный переход осуществляется на разных уровнях. Особое внимание уделяется усложненной субъектной организации текстов,

которым свойственна «расщепленность», что, в свою очередь, «формирует не дихотомический, но слоистый, иерархический образ нарративной инстанции первого лица. Это расщепление маркируется самим письмом и рефлексией над опытом субъекта» (Там же, с. 71). Подобное «расщепление» на повествовательном уровне отражает нерепрезентуемый, лиминальный опыт, который пережил герой.

Таким образом, автофикшн можно определить как особый гибридный жанр современной литературы, для которого характерны смешение автобиографического и фикционального начал, усложненная субъектная организация, отражающая расколотость, расщепленность пишущего Я, трансгрессивность, авторефлексивный модус повествования.

В жанре автофикшн пишут не только зарубежные, но и многие российские авторы. К автофикшн причисляют тексты Оксаны Васякиной («Рана», «Степь», «Роза»), Аллы Горбуновой («Конец света, моя любовь»), Дмитрия Данилова («Есть вещи поважнее футбола»), Ольги Брейнингер («В Советском Союзе не было аддерола»), Марии Степановой («Памяти памяти»), Александра Христофорова («Политическое животное»), Романа Сенчина («Вперед и вверх на севших батарейках»), Андрея Аствацатурова («Не кормите и не трогайте пеликанов» и «Скунскамера»). Список может быть продолжен.

В данном разделе мы подробно рассмотрим вышедшую в 2024 г. книгу Захара Прилепина «Собаки и другие люди», которая занимает особое место в творчестве автора. Во время презентации книги на книжном фестивале «Красная площадь» он отметил, что завершил ее в ночь перед отъездом в зону СВО, а писал, ощущая, что живет последний год (Прилепин, 2025). Внешнее, фабульное развитие действия связано с историями о домашних животных – собаках, кошках, попугае, однако сквозь эти истории проступает сюжет внутренний, разворачивающийся в сознании повествователя, – осмысление жизни в целом и военного опыта в частности, определение своего онтологического статуса посредством конструирования себя через письмо.

Субъектная организация сборника «Собаки и другие люди» является примером описанного выше «расщепления» и отражает кризисное состояние героя. Оно проявляется следующим образом: сознание героя, не имеющее возможности прямо отрефлексировать травматический опыт прошлого, делает это опосредованно, с помощью написания текста о домашних животных, в образах которых находит собственное отражение. Так, к примеру, размышляя над расхожим мнением о том, что собака воспроизводит своего хозяина, он перечисляет своих собак и задается вопросом о собственном статусе: «Порой говорят, что в собаке ничего личного нет и она просто воспроизводит самого хозяина. Если б у меня за всю жизнь была одна собака, я бы тоже так думал. Но у нас был сенбернар Шмель, влюбленный во весь мир. У нас имелся мастино наполетано Нигга, прямой и честный, ни разу в жизни не подошедший к другим людям, но и не боявшийся их. Имелся борзой Кай, повеса и обманщик, не имевший к людям ни малейшего интереса, но к тому же избегающий их, как заразу. И у нас был всех ненавидящий Кержак.

Так где же во всем этом находился я?..» (Прилепин, 2024, с. 143). Портретная характеристика одной из собак завершается автоописанием: «Нигга был черней кофейной гущи. Он был черный, как наш зимний лес в ночи. Если зажмуриться изо всех сил – вот такой он был черный. Мое сердце живет в такой же черноте» (Там же, с. 88). Троекратное сравнение кажется избыточным, однако следующее за ним высказывание свидетельствует о том, что для героя описание животного становится «поводом» для осмысления собственного внутреннего состояния. В критической ситуации, описанной в рассказе «Хьюи и некоторые его собеседники», он неожиданно буквально «перевоплощается» в собственного попугая, отмечая тождество между собой и птицей: «– Сейчас клюну, – сам того не ожидая, вдруг внятно произнес я – подслушанным, чужим, скрипучим голосом» (Там же, с. 165). Таким образом герой, находящийся в состоянии кризиса идентичности, пытается восстановить свою целостность посредством поиска себя через *Другого*, в данном случае – домашних

животных. Происходит двойное опосредование: через жест письма и через восприятия себя посредством *Другого*.

Уже отмеченное «расщепление» «между Мной и Этим, Мной и Другим», свойственное субъектной организации автофикшна, отражается в характере фокализации. Так, к примеру, в описании фотографии встречается фрагмент, в котором герой смотрит на себя как бы извне, являясь одновременно субъектом и объектом изображения («...В тот же вечер ее утешили трое бойцов, жившие в доме хозяина...» (Там же, с. 213)). В одном из рассказов он находится на берегу реки вместе с собакой и ждет, что проплывающие мимо люди восхитятся им, «загорелым и молодым», и его «лебединым» борзым Каем, однако для сплавляющихся они становятся «страшным стариком» и «чудовищной собакой» (Там же, с. 210). При этом подобная точка зрения на себя «извне» базируется на самоощущении повествователя, так как проплывающие мимо не вступают с ним в коммуникацию. Слушая рассказ пьяницы Алешки о том, как тот пытался его спасти, главный герой отмечает: «На миг мне показалось, что речь ведется о ком-то ином» (Там же, с. 190). В другом эпизоде герой ощущает себя «невесть кем, явившимся из стороны» (Там же, с. 72), на вопрос ветеринара, не умирал ли кто-то у жены, он думает: «“Я”, – захотелось мне ответить, но я догадался смолчать» (Там же, с. 105). Подобная смена точек является еще одним подтверждением, что перед нами диффузное сознание, «расщепленный» субъект.

Кризисное состояние субъекта отражается на уровне повествовательной организации сборника. Книга состоит из тринадцати формально разрозненных текстов, в которых автобиографический герой повествует от первого лица о деревенской жизни. Опираясь на основные параметры автофикшна, а также на мысль В. И. Тюпы о том, что «наррация состоит в сегментации, в образовании фрактальности – в разрывании отрезков непрерывного течения жизни и связывании их в сюжетную последовательность рассказа» (Тюпа, 2016, с. 20–21), можно предположить, что данные разрозненные тексты обладают неким единством, который предварительно мы обозначим понятием «внутреннего

сюжета». Рассмотрим подробнее некоторые из них и попробуем определить, последовательность какого характера лежит в их основе.

Первый рассказ «Праздники святого Бернара» посвящен сенбернару по кличке Шмель и взаимоотношениям деревенских соседей с ним и отражает своеобразное мирное, райское, бесконфликтное существование повествователя. Шмель становится олицетворением данного состояния, что явлено в определениях «рыжий, летний, безобидный», в деталях, отсылающих нас к христианской и библейской традиции: в заголовке текста (слово «сенбернар» (фр. Chien du Saint-Bernard – собака святого Бернара) произошло от названия монастыря святого Бернара в Швейцарских Альпах), сравнении собаки со святым Франциском Ассизским («Он размахивал хвостом всякому встречному, как Франциск Ассизский» (Прилепин, 2024, с. 56), в характеристике животного, имеющего «серафимоподобное благолепие». По Прилепину, именно благодаря встречам со Шмелем окружающие становятся лучше, преображаются: так, в новогодние праздники душевнобольные дочери соседки Екатерины Елисеевны, которые часто «громко ссорились из-за пустяка», «в этот раз – не поругались» (Там же, с. 16). Приход собаки в дом пьяницы Алешки вызывает смех у его тяжело больной матери, а у него – радостное воспоминание («...Алешка сел – и вдруг вспомнил, что последний раз мать так смеялась, когда ему было двенадцать лет. Ягоды с ней собирали» (Там же, с. 21)). Никанор Никифорович, которого «тяготит» общение с людьми, угощает собаку и заводит с ней разговор, а семья отставного прокурора, не пускающая в дом собственных собак, позволяет Шмелю спать на дорогом ковре. Обратим внимание, что в этом «райском» времени мы видим изображение внешней по отношению к герою жизни, он выступает в роли «вездесущего, всеведающего» нарратора (Шмид, 2008, с. 38), которому доступно «абсолютное» знание об окружающих. Так, к примеру, в тексте частотны фрагменты, в которых содержатся интроспективные характеристики соседей и собаки.

Значимо, что в тексте появляются фикциональные фрагменты, к примеру, описание времяпрепровождения соседей или фрагменты, данные с точки зрения

Шмеля, что является одним из признаков автофикшн – совмещение биографичности и фикциональности. В авторском комментарии, совпадающем с «вымыслом абсолютно достоверных фактов», о котором писал С. Дубровский, это совмещение объясняется так: «...ты какие-то вещи отмечаешь, какие-то пересобираешь. <...> На самом деле вот это и есть концентрированная правда. Все было так, как там написано, даже если это было не совсем так. <...> ...писатель... <...> не должен рассказывать истории, он должен рассказывать выдуманные реальные истории, которые становятся большей реальностью, чем сама реальность. Вот это и есть главная задача» (Прилепин, 2025).

Во втором рассказе «Дебрь» эксплицируется проблематизация личностного самоопределения. Сквозь внешний сюжет о прогулке по лесу с борзым Каем в поисках озера, которое повествователь обнаружил вместе с боевыми товарищами несколько лет назад, проступает путешествие вглубь себя, попытка осмыслить личный опыт военных лет. О том, что перед нами метафорическое пространство, свидетельствует цветовая и пространственно-временная символика: герой решает посетить озеро через семь лет, идет на протяжении трех часов, лес завершается в трех днях пути от дома; несколько раз упоминаются «три минуты»; в тексте возникает мотив круга как метафоры замкнутого состояния, из которого герой пытается выйти («колобродили», «кружа», «клубок», «кружение», «круг», «окружение», «покружив»); рассказ построен на контрастных образах света и тьмы, берез и сосен, о чем подробнее будет сказано ниже.

В начале пути герой смотрит на себя и окружающий мир как бы со стороны, остраненно: «Едва различимые для человеческого зрения, над нами парили птицы и сверху видели даже сигареты в наших зубах» (Прилепин, 2024, с. 33). Он не может отрефлексировать собственное состояние, что отражается в использовании неопределенных наречий и местоимений «отчего-то», «чем-то», «что-то», «кто-то», отмечает спутанность сознания: «Поначалу мысли мои

были тяжелы, словно я нес в голове путаный, в тромбах, нервический клубок <...> так бывает, когда засыпаешь... Я не засыпал – я *осыпался*» (Там же, с. 36).

По дороге к озеру герой размышляет «над загадкой... лесных бурь» (Там же, с. 37). Постепенно он сбивается с пути, попадая в непроходимые места. И чем дальше он заходит в лесную чащу, тем глубже становится его понимание, тем ближе он оказывается к разгадке: деревья – сосны и березы – сражаются друг с другом, под землей происходит «борение». Текст рассказа насыщен лексемами, имеющими военную коннотацию: «тыл», «навытяжку», «сражались», «расправы», «убивал», «обступали», «окруженье», «свинцовый», «воинства», «казни», «засада», «поединок», «плен», «павший». Думается, что описание природы конфликта «двух воинств» является символическим осмыслением современных военных событий.

Особое значение в контексте этого осмысления приобретает образ озера, возникающий в начале и финале рассказа. В первых главах герой вспоминает, как ополченец с позывным «Злой» нашел данное озеро. Именно Саше «Злому» Шубину, сослуживцу Захара Прилепина, трагического погибшему 6 мая 2023 г. во время покушения на писателя, посвящен сборник. Описание купания боевых товарищей в этом озере также вызывает ассоциации с военной тематикой. Их погружение в воду напоминает смерть: одного из них накрывает «донной чернотой и водорослями» (Там же, с. 35), за ним «обрушился в темную воду» «Злой». Вода в контексте сборника обретает смертельную семантику, ассоциируется с бездной, мраком: «Там нет ничего, кроме ночи. Там пахнет только льдом» (Там же, с. 81). В разных рассказах герой дает ей такие определения: «аспидная», «хищная», «тяжелая», «ужасная». В финале вернувшийся домой герой беседует с дочкой, делится воспоминаниями о «мелком» озере, получая ответ: «Озеро – глубокое. И очень холодное... Там никто никогда не купается» (Там же, с. 51). Все это в совокупности позволяет сделать вывод о том, что путь к озеру становится неким символическим пространством, пространством памяти, через которое герой пытается осмыслить гибель боевого

товарища, друга Саши Шубина, недаром герой называет озеро «своим», отмечает его «странную загадочность».

Отметим, что сопровождает в путешествии героя именно Кай неслучайно: эту собаку, как объясняется в одном из текстов, подарил Прилепину Шубин. Текст пронизан мотивными перекличками, неразрывно связывающими образы погибшего сослуживца и подаренной им собаки: «белозубо» смеется «Злой» – «белоснежный» Кай, Кай называется «ангелом» – сборник посвящен «ангелу... семьи» Саше Шубину. Собака, подобно волшебному помощнику, помогает спастись герою, преодолеть тьму леса, которой противостоит белизна Кая. Именно после обращения к нему герой ощущает, что «мир встал на место» (Там же, с. 47). Таким образом животное становится «проводником» между ним и Шубиным.

Параллельно с осмыслением военного конфликта герой пытается преодолеть собственное внутреннее кризисное состояние, связанное с переживанием этого конфликта. Свое блуждание в лесу он также видит посредством военной оптики, ощущая себя пленником: «Меня удерживали за руки. Вязали каждый мой шаг. Спутывали колени. Коротко и зло били по спине и под ребра. А потом еще, с оттягом, по затылку» (Там же, с. 45). Вынесенная в заглавие лексема обозначает не только непроходимую гущу леса, в которой заблудился герой, но и является метафорой его внутреннего состояния. Осознав природу военного конфликта, герой постепенно начинает выбираться из дебря: выходит на дорогу, мотивы тьмы сменяются мотивами света («черная вязь», «безропотная тьма», «черная жижа», «черные остовы», «черные воды», «исподняя тьма» – «сердечное озарение», «дорога слово бы млечно светилась», «свет настольной лампы»).

Рассказ «Дебрь», как и сборник в целом, имеет кольцевую композицию: текст начинается и завершается мотивом чаепития, однако семантика его контрастна: в начале герой упоминает о «горьком чае в блиндаже», в финале – о чаепитии с дочкой. Эта контрастность отражает трансформацию, происходящую с героем, свидетельствует об изменении состояния –

внутреннее, «военное» состояние сменяется «мирным». Мирное связано с понятием дома, семьи, в частности с образом дочери, в котором заложена идея продолжения рода, жизни: герой замечает, что в ее лице «таилась сила будущей жены и матери, способной дожидаться и время от времени прощать блудных мужчин, будь то муж или сын» (Там же, с. 50). Мысль о необходимости вернуться домой является лейтмотивом данного рассказа («– Кай, – вдруг оборвав свой ход, сказал я строго. – Пора домой. Дочка ждет», «Если я не явлюсь вовремя, дочь, зная, что мы с Каем ушли в лес, начнет волноваться», «– Лес, – сказал я внятно. – Хватит меня морочить. Не нужно мне твое озеро. Я хочу к дочке» (Там же, с. 40, 48, 49)). Таким образом, женский образ становится олицетворением живого начала, жизни, идеи возрождения, противостоящей смерти. Эта мысль отражена и в рассказе «Звериная ночь», в котором важную роль играет образ жены героя. Именно к ней после страшного события, которое переживала вся семья (мастино налетело Нигга провалился под лед и чуть не погиб), инстинктивно приходят домочадцы: «Пятеро душ мерно дышали: четыре мужчины [собака, кот, сын, Саша Шубин], пришедшие в звериную ночь к матери» (Там же, с. 85).

Отметим, что финал рассказа остается открытым. Завершающая повествование реплика дочери о чае («– Я с шишками тебе сделала, – сказала она. – Сосновыми» (Там же, с. 51)) приобретает особую значимость в контексте данного рассказа, потому что, как уже было упомянуто, через образы сосен и берез осмысляются современные военные события. По наблюдениям В. И. Тюпы, в повествованиях неклассического типа значимость развязки уступает «значимости концовки, завершающего пассажа, конечного слова» (Тюпа, 2016, с. 70). Конечное слово данного рассказа о сосновых шишках как бы отражает ту «сторону», на которой находится герой, недаром при описании места, в которое он приезжает жить с семьей упоминается сосновый лес: «Лес вокруг нас стоял сосновый, строгий, темный» (Прилепин, 2024, с. 13).

Вербализованная в «Дебре» проблематизация личностной идентичности как бы инициирует дальнейший ход мысли повествователя и актуализируется в других рассказах. В следующем тексте манифестируется окончание «райского», бесконфликтного времени и для семьи героя, явленное в антитезе «былые – другие времена»: «В былые времена жил у нас сенбернар Шмель...», «Эпоха святого сенбернара закончилась, и наступили другие времена; в них надо было учиться жить» (Там же, с. 66, 67). Действие происходит в новогоднюю ночь, однако на данном этапе символическое время связано не с мотивом чуда, преобразования, как это было в первом рассказе, но отображает конфликтное состояние мира. Меняется и отношение семьи героя в окружающей действительности: дети пугаются «праздничного неистовства и обилия длинных, ломких и мечущихся теней», повествователь отмечает: «Поначалу и нам показалось, что у костра собрались какие-то другие, чужие, не из нашей деревни люди» (Там же, с. 67). Обратим внимание, что данные характеристики даются сквозь оптику главного героя, который, думается, передает не столько ощущения членов семьи, сколько собственные. Это еще раз подтверждает мысль о том, что он не может прямо артикулировать свое состояние, но делает это опосредованно.

В названии рассказа «Грехопаденье Шмеля» эксплицирована семантика нового этапа в жизни «серафимоподобного» сенбернара, как бы «вторящего» кризисному состоянию повествователя: после первой вязки со Шмелем «случилось необратимое»: «Любовь его к миру не иссякла, но ответственность за ближних приобрела иные качества» (Там же, с. 57) – «новозаветный» Шмель, называемый так за свой спокойный, миролюбивый характер, «обратился духом своим во времена ветхозаветные, где месть была законной, а убийство – приемлемым» (Там же, с. 63). При этом состояние войны ассоциируется с высшим провидением, высшей правдой – необходимостью защищать потомство.

Все последующие рассказы так или иначе будут связаны с военной и смертельной семантикой: во «Вчерашнем костре на снегу» герой становится свидетелем смерти соседки, а в «Холодных лапах» – собаки, в «Звериной ночи», «Нигте», «Хьюи и некоторых его собеседниках» описаны случаи смертельной опасности. Данные события для повествователя важны не столько сами по себе, сколько становятся «поводом» для размышления о собственном кризисном состоянии. Вследствие этого тексты рассказов приобретают описанный выше авторефлексивный характер. Авторефлексивная стратегия повествования становится «инструментом», с помощью которой вырабатывается новая идентичность. Так, к примеру, смерть соседки вызывает рефлексию об онтологических основаниях своего Я: «Я сразу догадался на годы вперед, что, сколько ни проживу, так и не осознаю до конца, к чему это утро мне выпало встретить здесь: положив руку на плечо человеку, чья прозрачная душа недвижно застыла над нами, не чувствуя ни ветра, ни боли, ни времени.

Если то было случайностью – мне, признаюсь, легче.

А если нет – то к чему мне место слагаемого в этом уравнении? Как мне расплачиваться за это место?...» (Прилепин, 2024, с. 74). В композиционно центральном седьмом рассказе «Дремучий Кержак» описаны пороговые время и пространство: в новогоднюю ночь он остается с имеющим несовместимые с жизнью диагнозы тибетским мастифом Кержаком в больнице. Размышляя о произошедшем, он старается «зафиксировать» свое место в этом мире, обращаясь к куполам церкви: «Вышел на улицу и махнул синей луковке: мы здесь. Скользим по гололедице, преодолеваем притяжение, благодарим за все» (Там же, с. 148). Мотив «преодоления притяжения», или жизни вопреки, пограничного существования между жизнью и смертью, актуализированный в данном тексте, станет ведущим для всего сборника, о чем будет сказано ниже.

Посредством военной оптики репрезентированы портретные характеристики героев: повествователь отмечает, что заводчики имеют «контуженное выражение лица», случайно встреченная на выставке собака

вызывает у него сравнение с «вырожденцем, с тупым взглядом и головой, напоминавшей германскую солдатскую каску» (Там же, с. 114, 54). Подобные аналогии встречаются на протяжении всего повествования. Так, подробно описанный эпизод схватки сенбернара Шмеля с лайкой прерывается фрагментом, в котором герой приходит к пониманию причин бегства на войне: «Шмель бросился к ней – и та, вдруг ожив, кинулась спасаться.

...Глядя на это, возможно стало осознать, как убегают люди с поля боя: когда вмиг надламывается сталь и сила, и не остается никакого выбора, кроме бегства...» (Там же, с. 62). Поведение борзого Кая, напавшего на кота, ассоциируется с действиями мародеров: «Вид он имел грешный и блудливый.

...так в любую войну выглядят мародеры и насильники» (Там же, с. 202). Обратим внимание на многоточия и абзацные отступы в данных фрагментах. Исследователь Л. М. Кольцова отмечает, что «при анализе текстовой пунктуации со стороны ее содержательных свойств невозможно обойтись без выявления назначения и возможностей абзаца как основного текстового знака, главного “пунктуационного шага” текста, в котором в первую очередь обнаруживается движение смысла. Именно абзац обеспечивает репрезентацию тех элементов, компонентов текста, которые могут и должны оцениваться и восприниматься как значимые, существенные, только будучи визуально представленными» (Кольцова, 2011, с. 22–23). Думается, что в сборнике «Собаки и другие люди» приведенные и другие примеры появления немотивированных сюжетно абзацных отступов и многоточий свидетельствуют, с одной стороны, о затрудненности вербализации опыта прошлого, с другой, о насущной потребности осмысления этого опыта.

В сознании героя единственным, что может противостоять военному и смеральному, становится женское начало, тесно связанное с идеей самой жизни, витальности. И это начало воплощено в образе бассета Зольки – единственной из всех животных писателя самке, которой посвящен рассказ «Мать сущего». Осознание «вневременного» присутствия Зольки в жизни героя становится тем, что позволяет ему вербализовать тот травматический опыт

прошлого, нарративизация которого была невозможна: он описывает тех, с кем когда-то довелось служить и кто погиб. В отличие от погибших товарищей, Золька продолжает жить и становится для героя неким «гарантом», позволяющим ему вербализовать невербализуемое. Ее «вневременное» существование он связывает именно с женским началом: «Ее судьба сама по себе не значила для нее ничего. Она воспитывала мужчин. Быть может, таких, каких встречала когда-то в юности...» (Прилепин, 2024, с. 227). Эта идея воплощена в самой структуре повествования данного рассказа: оно строится на приемах антитезы «Золька – остальные» («Половодье сносило прибрежные сосны. <...> ...война взламывала континенты, рушились цивилизации, товарищи падали в черную землю, цветы на их могилах успевали расцвести и засохнуть навек, – а Золька все это время была», «Все наши собаки под столом – просто лежали, а Золька – слушала разговоры» (Там же, с. 211)) и соположения, монтажа «образ боевого товарища, получившего травму / трагически погибшего – образ Зольки»: «...в незапамятном году сидит за нехитро накрытым столом... <...> ...предводитель повстанцев, человек великих страстей, несколько месяцев спустя убитый страшным, изуродовавшим его зарядом.

А тогда он – смеялся, и глаза его были голубы.

Золька же сидела у него в ногах под столом: добрая, как сестра, послушная, как рабыня, преданная, как мать, влюбленная, как жена» (Там же, с. 212).

Обратим внимание на субъектную организацию данного рассказа. В нем встречаются на первый взгляд немотивированные переходы от перволичного повествованию к третьеличному с «вкраплением» фрагментов, написанных от второго лица. Текст начинается словами, которые представляют вербализованную внутреннюю речь, выраженную грамматически вторым лицом: «Завернешь нечаянно в самый дальний уголок памяти.

Удивишься, начнешь осматриваться» (Там же, с. 211). Далее происходит буквальный переход к третьеличному повествованию о Зольке. Затем следует

размышление о «вневременном» существовании бассета на фоне катастрофической действительности («Половодье сносило прибрежные сосны, вымывая корни, способные удержать на весу лошадь, молния била ровно посредине семейных фотографий, война взламывала континенты, рушились цивилизации, товарищи падали в черную землю, цветы на их могилах успевали расцвести и засохнуть навек, – а Золька все это время была» (Там же)), после которого вновь точка зрения меняется – третьеличное повествование сменяется перволичным: «Казалось: откуда она [Золька] могла там взяться? – это ж случилось в позапрошлой жизни, мы с тех пор уже несколько раз были раздавлены, развеяны и позабыты...» (Там же, с. 212).

Представляется, что подобного рода субъектные метаморфозы являются отражением явления неосинкретизма, о котором мы уже упоминали в предыдущей главе. Данное явление обусловлено поисками новых форм субъектной организации. С. Н. Бройтман отмечал: «Неосинкретизм художнически сознательно обыгрывает вновь обретенную дополнительную и единораздельность “я” и “другого”» (Бройтман, 2001, с. 296). Сознание героя не отделяет себя от *Другого*, именно поэтому причисляет себя к «развеянными и раздавленными» боевым товарищам, что на грамматическом уровне выражается использованием местоимения первого лица множественного числа.

Исследователь В. Я. Малкина отмечает, что для определения неосинкретизма важным является понятие границы (Малкина, 2019, с. 35). Категория границы как «культурной универсалии» была подробно исследована Ю. М. Лотманом, который подразумевал под ней «черту, разделяющую (и в то же время объединяющую) миры, семантические поля и т. п.» (Там же). Неосинкретизм, буквально размывающий субъектные границы, делает возможным существование героя в разных семантических полях (а соответственно и мирах) одновременно. Топос границы является определяющим для анализируемого сборника. Эта мысль подтверждается перечисленными выше примерами, свидетельствующими о «расщепленности» субъекта. Данный тоpos тесно связан с образом тибетского мастифа Кержака,

занимающего буквально пограничное состояние между жизнью и смертью: «В юности, год назад, заболел, и должен был умереть <...> Вернулся с того света» (Прилепин, 2024 с. 176–177). «С тех пор в Кержака словно бы ударила молния, и осталась внутри... <...> ...он упрямо тянул жизнь, волоча ее за собой, как плуг», – отмечает нарратор (Там же, с. 237), называет его «мертвецом», «чертовой куклой», «приговоренным, завтрашним покойником». «Преодолевший притяжение» Кержак становится тем, кто существует как бы в двух мирах – настоящем и потустороннем, что реализуется в рассказе «Дождевой пограничник», в названии которого уже заложена сема *границы*. В данном тексте гуляющий вдоль реки с собакой герой теряет сознание, его находит сосед, рассказывающий о том, что Кержак «очертил круг и бежит по кругу» и лаял в сторону противоположного безлюдного берега. Заключительные слова данного рассказа – утверждение об обратном:

– А он снова ко мне! <...> А потом – в сторону, на пустой берег лает! Туда, где никого и нет...

– Есть, – сказал я» (Там же, с. 190). Таким образом, противоположный берег становится метафорическим потусторонним пространством, которое доступно пребывающим в пограничном состоянии герою и его собаке. Представляется, что трансгрессивный опыт Кержака напрямую коррелирует с опытом героя, собака становится его своеобразным *альтер-эго*, через которого он описывает собственное состояние. Это подтверждается определениями, которыми наделяет себя повествователь («инвалид», «призрак», «привидение»), соотносящимися с теми, которые даются собаке.

Сборник «Собаки и другие люди» имеет кольцевую композицию: начинается и завершается событиями, происходящими в новогоднее время, связанное с топосом границы. Еще в двух рассказах («Вчерашний костер на снегу» и «Дремучий Кержак») действие также происходит в Новый год. Однако символика этого порогового времени трансформируется: в первом рассказе Новый год – это праздник, символизирующий единение окружающих, в следующем в новогоднее время герой фиксирует собственную дезинтеграцию,

в композиционно центральном седьмом рассказе вместе с Кержаком он «преодолевают притяжение», находясь не только в пороговом времени, но и пороговом пространстве больницы, наконец, в финальном рассказе приходит к пониманию собственного я. Думается, утверждение П. Рикёра о том, что «повествование созидает идентичность персонажа» (Рикёр, 2008, с. 180), напрямую соотносится с содержанием анализируемого нами сборника: формирование идентичности происходит именно благодаря автофикциональной пересборке, конструированию себя через письмо. Нарративизация военного опыта проходит сквозь призму взаимоотношений с «собаками и другими людьми», позволяет герою заново «сконструировать» собственное я, преодолеть кризисное состояние. В финальном рассказе «Дом инвалидов» он наконец определяет свой онтологический статус, который условно можно обозначить как «жизнь вопреки». Мортальные мотивы, мотивы тьмы играют здесь важную роль («Тьма в комнате, тьма за окном, тьма, если закрыть глаза, под веками. Вся эта тьма имеет разную плотность, и я измеряю ее» (Прилепин, 2024, с. 248)). Герой ощущает себя «призраком». Ему «вторят» образы домашних животных. В тексте возникает интермедияльное опосредование опыта – фотоэкфрастический фрагмент: «“Все здоровы?” – спросил врач.

Я еще раз с интересом рассмотрел нашу фотографию.

Лохматый демон, живущий за пределами положенной ему жизни.

Эпилептик с неумолимой склонностью к насилию.

Кастрат с подшитыми глазами.

И я, призрак.

“Да, мы отлично”, – написал я» (Там же, с. 249).

Обратим внимание, что опыт нарратора проходит уже не двойное, а тройное опосредование – не только через письмо и образ *Другого*, но и через фотографию. В основополагающем труде о фотографии «Camera lucida. Комментарий к фотографии» Р. Барт выводит два вида значений фотографий для воспринимающего сознания, называя их *studium* и *punctum*. Связанный с

аффективным переживанием *punctum* обладает «метонимически-расширительной силой: выталкивая зрителя за пределы изображения, он заставляет его вступать в игру соотношений (<...> переживать заново свой прошлый опыт, эмоцию или утрату). ...фиксирует двойственность самой фотографии, ее укорененность в двух режимах бытования – вещественном и познавательном» (Петровская. 2012, с. 191). Именно *punctum* лежит в основе восприятия героя снимка с собаками и становится отправной точкой фотографического повествования. «Вещественность» связана с потребностью зафиксировать себя – хотя бы на снимке, «познавательность» – с необходимостью познать себя, что активизирует поиск нового языка – языка фотографии, визуального, с помощью которого герой описывает животных и себя и таким образом «конструирует» свое я.

Перечисленные выше характеристики вне контекста рассказа могут дать основания мысли о том, что повествователь окончательно «зафиксировал» свое кризисное состояние. Однако обратим внимание на соположение кадров ментального видения: от описания фотографии герой переходит к описанию деревенских жителей. И если в первом рассказе он определял их как изгоев, отшельников, имеющих неразрешимые противоречия с окружающим миром и потому вынужденных жить обособленно, в деревне, то теперь замечает, что их жизнь, которая, как и его, казалось бы, должна быть наполнена тьмой, буквально озарена благодаря тому, что они обращены к сознанию *Другого*: одинокий старик накрывает лесным птицам праздничный стол, умалишенные сестры пишут на снегу слово «мама», несмотря на то что их мать умерла, Никанор Никифорович развешивает гирлянды, «объясняясь с кем-то, кого рядом не было» (Прилепин, 2024, с. 250), а «слепец» лепит снеговика. Данные описания сопровождаются мотивом озарения, проявляющимся в использовании лексем с семой *света*: «...и улыбка его светилась то розовым, то желтым, то оранжевым светом», «Он лепил в темноте – а радовался, как при свете» (Там же, с. 250, 251). В свою очередь, взглядевшись в *Других*, герой приходит к

внутренней гармонизации: «...как же это странно – на некотором расстоянии друг от друга, мы лежим сейчас посреди огромного и глухого леса.

Вокруг – мироздание, а мы успокоенны и тихи в ожидании нового дня...» (Там же, с. 251).

Об этом также свидетельствует изменение характера повествования: от воспоминаний о прошлом («... гости – разъехались, оставив томящее чувство; я его не бережил, и коробку с воспоминаниями не раскрывал: было и было» (Там же, с. 229)) герой переходит к фиксации настоящего, фрагментарность сменяется текстом-ментативом.

Исследователи Я. О. Глембоцкая, И. В. Кузнецов отмечают: «Текст с ментальной референцией, текст-мысль, или, как его называют в последние годы, текст-ментатив, обрел значительное распространение в русской прозе XX и XXI веков... Текст-ментатив имеет своим предметом мысль» (Глембоцкая, Кузнецов, 2021, с. 382). Именно мысль, ментальное событие становится референтной областью текста-ментатива. Таким событием для главного героя сборника «Собаки и другие люди» становится переосмысление собственной жизни, и определение «модуса» / стратегии существования – жизнь вопреки.

Текст данного рассказа, как и сборника в целом, завершается эпизодом, в котором алабай Тигл, спустя время оказавшись у ворот дома, где когда-то на него набросилась соседская собака, берет реванш. Повествователь при этом отмечает: «Я наконец увидел, как выглядел гладиатор, выходивший на арену за несколько минут до своей и чужой смерти» (Прилепин, 2024, с. 252). Обратим внимание на выражение «наконец увидел», оно сопряжено с уже упомянутыми мотивами прозрения, озарения. Как было отмечено выше, сборник имеет кольцевую композицию, что явлено среди прочего том числе на уровне интриги слова. В первом предложении рассказа «Праздники святого Бернара» также возникает глагол «увидел»: «Отряхивая налипший снег и притоптывая, раскрыл дверь в свою городскую квартиру – и тут же увидел его» (Там же, с. 7). Однако если в данном случае актуализуется сема, связанная с буквальным видением – герой впервые видит щенка сенбернара, то в финальном тексте это видение

«духовное», «прозрение». На наш взгляд, оно сигнализирует о том, что герою удалось объективировать опыт военных лет. Финальная реплика повествователя («– Все, – сказал я. – Ты победил» (Там же, с. 252)), думается, отражает не только признание победы Тигла над соперником, но и внутреннюю победу героя над собственным «дебрем». Об этом косвенно свидетельствует и время действия: финальный эпизод происходит уже не в Новый год, а весной, символизирующей начало новой жизни.

Исследователи-когнитивисты, анализирующие проблему идентичности (Д. Карбо, Й. Брокмайер), отмечают, что последняя всегда носит нарративный характер. Рассказывая некую историю, человек создает представление о себе. Размышляя о категории нарративной идентичности, В. И. Тюпа пишет: «История присутствия “я” в мире открывается самосознанию подобно анфиладе помещений, которые освещаются светом памяти при актуализации того или иного отрезка нашей жизни. Этическая самоидентификация – это внутренняя наррация: связывание такого рода эпизодов в сюжет совести, который и служит подлинным итогом человеческой жизни. <...> Чтобы занять нарративную позицию по отношению к себе самому. <...> ...необходимо увидеть в себе самом – *другого*» (Тюпа, 2019б, с. 91). Столкнувшись с проблемой самоидентификации повествователь посредством вербализации событий, происходящих в мирное время с «собаками и другими людьми», «пересобирает себя», обретает нарративную идентичность, свое *я*, преодолевая кризисное состояние.

Исследователь О. В. Федунина отмечает, что «кризис нарративной идентичности соотносится с кризисом жанра, переосмыслением старых форм и поиском новых» (Федунина, 2019, с. 138). Представляется, что в сборнике «Собаки и другие люди» происходит подобное «переосмысление». В интервью, посвященном публикации книги, З. Прилепин дал авторский комментарий о родовой природе текста, отметив, что написал «книгу стихов» (Прилепин, 2025).

Примечательно, что эти комментарии соотносятся с наблюдениями литературных критиков и исследователей автофикшн. Так, Д. Мызникова отмечает, что для авторов автофикшн первостепенной является передача эмоций и ощущений (Мызникова, 2019). А литературный критик Е. Вежлян во время мастер-класса «Пишем автофикшн» обозначила, что большая часть современных отечественных авторов, пишущих автофикшн, в первую очередь являются поэтами, и их произведения напоминают «прозу поэта» (Мастер-класс: пишем автофикшн). Мы уже отмечали, что «точкой отсчета» в данном сборнике является *Я* повествователя, а событием – рефлексия собственной жизни. Вкупе с вышеобозначенной тенденцией в сфере автофикшн это позволяет сделать вывод о том, что текст анализируемого нами сборника представляет собой гибридную жанровую форму, являясь по своей природе скорее не эпическим, а лирическим. Представляется, что в основе сборника лежит лирический сюжет, модель которого такова: «исходная ситуация – внутренний разлад – обретение целостности» (Теория литературы, 2008, с. 351). В лирическом тексте сюжетом становится именно рефлексия героя. В свете такого рассмотрения родовой природы данного текста гипотеза о «внутреннем сюжете», обозначенная нами в начале подраздела, подтверждается и уточняется: разрозненность, осколочность повествования, нарушение хронологии связаны не только с кризисным состоянием героя, но и с опосредованностью переживаний через вербализацию травматического опыта. В «Заметках о лирике» Т. И. Сильман отмечает, что это свойственно лирическому произведению, в котором факты действительности излагаются не столько в своей естественной последовательности, сколько «излучаются» через переживания героя (Сильман, 1977, с. 8–9).

3.2.2. Экзофикциональное повествование в «романе с дневником»

А. Матвеевой «Каждые сто лет»

Свою модель взаимодействия фикционального и нефикционального, направленную на рефлексию кризисной идентичности героя, находит и Анна Матвеева, автор романа «Каждые сто лет» (2023). Если герой З. Прилепина идет к постижению своего *Я*, художественно переосмысливая реальные отношения с животными и односельчанами, то для писательницы, к чьему творчеству мы обратимся далее, призмой, в которой преломляется проблематизированное *Я*, становится семейное окружение. Именно через переосмысление отношений в семье главная героиня приходит к обретению своего *Я*. Для того чтобы осмыслить этот процесс, обратимся к композиционному построению произведения.

Подзаголовок текста – «роман с дневником» – отражает его своеобразную структуру. Он делится на четыре части и состоит из перемежающихся отрывков из дневников, которые на протяжении всей жизни ведут две героини: Ксеничка Лёвшина, родившаяся в дворянской семье в конце XIX в., и Ксана Лесовая, родившаяся в 70-е гг. XX в. Случайно найденные дневники Ксенички Ксана по ошибке долгое время считает дневниками своей бабушки, хотя героини не связаны родственными узами. Ощущая внутреннее, духовное сходство с «бабушкой» («В Ксеничкиных дневниках был мой дух, это я сразу поняла. Там начинала жить моя душа» (Матвеева, 2023, с. 16)), героиня современной истории также решает начать вести дневник.

Первая часть романа, посвященная детским и подростковым впечатлениям героинь, состоит в основном из описаний внутрисемейных отношений. Ведущий мотив записей этого периода – мотив одиночества. Несмотря на то что героини растут в полных семьях, обе живут в ощущении разобщенности с родителями и братьями / сестрами. Так, мать Ксенички называет ее «дурнушкой», а Ксана замечает: «Я бы хотела, чтобы меня мама...

целовала» и «Я никогда не ощущала Димку [родного брата] близким мне человеком» (Там же, с. 109). Обе героини также чувствуют себя чужими среди сверстниц: «Я отличаюсь от подруг, и отличие не в мою пользу», – размышляет Ксеничка (Там же, с. 16), а Ксана делает такую запись: «Я точно знаю, что отличаюсь от других, и мне это не нравится» (Там же, с. 12). Состояние одиночества побуждает обеих героинь доверять свои переживания дневнику. Это состояние усугубляется семейными драмами, которые становятся финалом первой части: будучи отцовскими любимцами, обе героини оказываются преданы родителями. Страдающий алкоголизмом отец Ксенички, находясь в забытии, говорит: «Ты, ты... не моя дочь» (Там же, с. 156). Ксана узнает о том, что ее отец имеет вторую семью, в которой растет еще одна дочь. Переживаемое одиночество вкупе с семейной драмой порождает у героинь кризисное состояние: Ксеничка задается вопросом: «Почему я – это именно я?» (Там же, с. 14), Ксана пишет в отчаянии: «Теперь я вообще не понимаю: кому я нужна в этой жизни и зачем было меня рожать» (Там же, с. 110). Знакомство со сводной сестрой лишь усугубляет это ощущение, героиня начинает воспринимать действительность искаженно, переставая ощущать свою самость. На повествовательном уровне это проявляется двояко: во-первых, актуализируется мотив зеркала, отражения («Я находилась в реальности, она [сестра Таня] – в Зазеркалье? Или это я жила в зеркале, а она – в настоящем мире?» (Там же, с. 289)); во-вторых в изменении перволичного повествования на третьеличное – Ксана начинает писать о себе как бы со стороны, таким образом пытаясь «отстраниться от реальности, став третьим лицом» (Там же, с. 341).

Вторая часть романа состоит из дневниковых записей повзрослевшей Ксаны, которая перечитывает Ксеничкин и свой подростковый дневники. Эту часть записей объединяют общее пространство – Ксана по работе находится в тех швейцарских городах, в которых когда-то жила Ксеничка, а также мотив болезни – Ксеничку отправляют в Швейцарию на лечение, Ксана вынуждена работать переводчиком для приезжающих лечиться в эту страну.

В данной части Ксана и пространственно, и ментально максимально отдалена от своей семьи. Общение с матерью сводится к редким коротким звонкам, во время которых та обвиняет дочь в постоянном отсутствии. Ксана ощущает, что в родной семье она «оказалась лишней. Ненужной, как подгнившее яблоко» (Там же, с. 190). Героиня детально описывает то, что происходит с ней в поездках в настоящем, стараясь не вспоминать о прошлом, однако все, что ее окружает, так или иначе напоминает о трагических событиях в семье, о которых она невольно упоминает мельком: уход отца, его смерть, неудачная женитьба брата на беременной от другого Ире Таракановой, страдающей алкогольной зависимостью, самоубийство брата. Чтение дневников Ксенички становится для героини возможностью уйти от страшной реальности.

Невозможность осмыслить и пережить собственный травматический опыт прошлого («...Ксана действительно убегает – постоянно убегает из дома, из города, от всей той жизни, которую можно лишь терпеть, но нельзя проживать» (Там же, с. 343)), тотальная разобщенность с семьей на протяжении многих лет рождает в сознании Ксаны размышления о Ксеничке, с судьбой которой героиня современной истории ощущает сходство («...как странно, что их судьбы снова совпали, слились в одну» (Там же, с. 183)), а затем приводят ее к мысли о том, что она могла бы написать книгу на основе дневников Ксении Михайловны Лёвшиной («Как заполнять пробелы, вставлять пропущенные буквы? Не изменит ли вольное обращение с прошлым то будущее время, что еще только зреет, невидимое, но неизбежное?» (Там же, с. 378)). Чтобы сохранить достоверность, в попытке разобраться в том, что происходило с Ксеничкой и ее семьей в те годы, записи о которых отсутствуют, Ксана начинает работать в архивах, разыскивая информацию о Лёвшиных, и параллельно делает наброски будущей книги в виде дневниковых записей.

Примечательно, что в единое повествование записи Ксаны так и не выстраиваются: как и в первых двух, в третьей части перемежаются написанные героиней современной истории фрагменты о жизни Ксении

Михайловны, старый дневник и записи уже повзрослевшей Ксаны. Однако стоит отметить, что распадение синтагматических связей компенсируется за счет актуализации связей парадигматических. На первый взгляд не связанные друг с другом, разрозненные фрагменты из жизни двух героинь имеют сюжетные переклички: описание первого знакомства с будущим мужем Константином как бы продолжается в следующей записи, в которой Ксана размышляет о своих отношениях с мужчинами; во многих записях повествуется о затрудненной коммуникации между Ксеничкой, ее матерью и сестрой, их «продолжением» становятся размышления Ксаны о взаимоотношениях с матерью и братом. В одной из записей она замечает: «За минувшие сто лет ровным счетом ничего не изменилось» (Там же, с. 409). Таким образом, написание книги о жизни Ксенички для Ксаны становится началом переосмысления собственной жизни. Именно в третьей части романа героиня перестает воспринимать себя отстраненно: «Я больше не хочу писать о себе отстраненно... Когда-то я думала, что прятаться в тексте за третьим лицом — это значит быть более честной по отношению к своей жизни, которую пытаешься осмыслить в дневниках» (Там же, с. 403).

В четвертой, заключительной части романа Ксана сознательно возвращается к событиям собственного прошлого: «...я зажмурилась, как будто собираясь нырнуть в ледяную воду, и открыла наконец дверь в свое (и не свое) прошлое» (Там же, с. 650). Если в третьей части она посещала архивы в поисках информации о Лёвшиных, то в четвертой, продолжая эти поиски, находит тех, кто был знаком с Ксенией Михайловной. Общение с этими людьми позволяет Ксане переосмыслить жизненные выводы, сделанные предшественницей. Перед смертью Ксения Михайловна писала о том, что жизнь ее была прожита напрасно, мучилась от того, что дети ее не любят. Пообщавшись с теми, кого учила Лёвшина, прочитав письма ее сына, Ксана понимает, что окружавшие в последние годы жизни люди очень ценили Ксению Михайловну и спустя десятилетия сохранили о ней светлую память.

Преодолевая большие пространственные расстояния (Ксана летит в Хабаровск – последнее место пребывания Ксенички, город, где она была похоронена), героиня преодолевает и собственное кризисное состояние. Всматриваясь в жизнь Ксении Михайловны, она всматривается и в себя, и в тех, кто ее окружает. В заключительной части романа Ксана размышляет об Ире («...а ведь она права, я вижу только то, что бросается в глаза» (Там же, с. 708)) и понимает, что совсем не знает ее («Я знаю Княжну, страшно сказать, больше сорока лет. При этом я ее совершенно не знаю» (Там же, с. 710)), наконец, решается на откровенный разговор и с ней, и с мамой.

Таким образом трансформируется «функция», назначение дневника, в котором описаны события прошлого века: из тетрадей, в которых Ксана пряталась от страшной действительности в детстве, юношестве и даже взрослой жизни, он превращается в «инструмент» познания собственного *Я* через *Другого*. Героиня находит тех, кто был знаком с Ксенией Михайловной, и переосмысливает ее жизненный путь, семейные взаимоотношения, а через это и собственное существование, наконец приходит к пониманию своего истинного предназначения – быть писателем: «Вот оно мое счастье – искать слова, вставлять в них пропущенные буквы, а соединяя слова, следить, чтобы за ними вставали живые люди, и жить в мире этих людей, важных столько же, сколько те, кто действительно рядом. Или даже важнее.

Теперь я знаю, что смогу» (Там же, с. 756).

Исследователь Н. А. Агеева высказывает предположение о том, что «рассказываемым событием в романе... становятся не только и не столько истории жизни двух героинь, но и взаимодействие фактуального и фикционального, интимного эго-документа и романа, само писание любого текста, как художественного, так и документального, и осмысление жизни как эстетического объекта» (Агеева, 2023, с. 18). Данное утверждение кажется нам продуктивным и вместе с тем требующим конкретизации, а потому попробуем дополнить и углубить это утверждение посредством жанрового анализа текста.

Как уже было отмечено, книга имеет подзаголовок – «роман с дневником». Данное определение может быть интерпретировано двояко: как наличие в тексте двух разнофункциональных жанров – романа и дневника и как их взаимодействие в пределах одного текста. Действительно, книга по своей природе представляет сложное, гибридное образование, так как в ней смешиваются фикциональное и нефикциональное начала: дневник Ксении Михайловны Лёвшиной – это эго-документ биографической личности – бабушки писательницы Анны Матвеевой, первой заведующей кафедрой иностранных языков Свердловского горного института. При этом нужно заметить, что часть дневниковых записей все же имеет фикциональное начало, что подтверждается многочисленными фрагментами, написанными от третьего лица, а также пролептическими вставками, автором которых Ксения Михайловна быть не могла («Ксения быстро попрощалась с сестрой в передней, даже не догадываясь, что видит ее последний раз в жизни» (Матвеева, 2023, с. 259)). Таким образом, даже в пределах дневниковых записей Ксении Михайловны фикциональные и нефикциональные фрагменты смешаны. Судьба деда писательницы Константина Матвеева – выдающегося ученого-минералога – тоже нашла отражение в книге. Более того, в финале романа появляется автофикциональный персонаж, настоящая внучка Ксении Михайловны писательница Анна, которая так же, как и Ксана, ищет информацию о своих родственниках. Описание путешествий Ксаны по разным городам и странам, ее работы в архивах также имеют автобиографический подтекст: Анна Матвеева писала текст 10 лет, на протяжении которых посещала места, связанные с именем бабушки, разыскивала архивные данные. Этот факт отражен в различных интервью, а также в заключительном разделе книги «Благодарности». При этом, как мы помним, повествование осложняется фикциональной линией Ксаны, сквозь призму восприятия которой проходит история Ксении Михайловны. Перечисленные характеристики позволяют

предположить, что исследуемый нами текст может быть отнесен к экзофикциональной практике письма.

Термин «экзофикшн» принадлежит французскому писателю Ф. Вассе и обозначает «вымышленное повествование о жизни исторического персонажа; попытку встроить вымысел в чужую биографию» (Муравьева, 2022в, с. 30). Экзофикшн создается по модели приращения вымысла (fiction) к фактографическому жанру (фр. “ex” – вовне, снаружи + “fiction” – вымысел). В отличие от автофикциональных текстов, к которым генетически восходит названная практика и в центре которых – личность автора, требующая «пересборки», конструирования, в центре внимания экзофикшн – другая личность. Если автофикшн опирается на конвенции автобиографического жанра, то в экзофикциональных текстах встречаются разнообразные жанровые структуры (история Ксаны выстроена по детективной модели, связанной с поимкой серийного убийцы), а потому говорить о том, что экзофикшн является отдельным жанровым образованием, мы не можем. Особое внимание в изучении литературы экзофикшн, как и автофикшн, отводится субъектной организации: «основными мотивами экзофикциональной прозы становятся как исследование чужой биографии и работа с архивом, так и аффективность, обнажающая связь рассказываемой истории с опытом субъекта» (Муравьева, 2022в, с. 134).

Данные характеристики, думается, являются «ключом» к ответу на вопрос о том, почему текст романа «Каждые сто лет», посвященного «светлой памяти» бабушки писательницы и изначально задумывавшегося как биографическая история, трансформируется в усложненную гибридную структуру. Экзофикциональная практика позволяет автору вербализовать невербализуемое, не просто репрезентировать прошлое на основе дневниковых записей бабушки, но апроприировать этот опыт, пережив «вчувствование» в ее историю. Посредством этого «вживания» происходит формирование аффективной связи между прошлым и настоящим и их переосмысление. На

повествовательном уровне данная аффективность проявляется в «рифмах», переключках различного типа: фонетических, мотивных, сюжетных. Экзофикшн, который необходимо рассматривать с учетом опыта развития автофикционального письма, также активно работает с консонантизмом. «Данный тип письма не столько активизирует поэтическую функцию языка, по Jakobsonу, сколько предлагает рассматривать письмо в качестве транспортного средства (*véhicule*) к Другому – своему бессознательному», – пишет Л. Е. Муравьева (Муравьева, 2023, с. 79). Созвучными оказываются имена главных героинь, каждая из которых размышляет о консонантических рифмах: повествуя о семейном гербе, Ксеничка пишет: «...на нем изображается символ “лелива” – что за прелесть это переливчатое слово! И как оно созвучно с Лёвшиным...» (Матвеева, 2023, с. 35); Ксана размышляет об этимологии слов: «Очная ставка – это от слова “очи”. <...> Я люблю думать о том, как из одних слов рождаются другие, люблю разгадывать секреты и видеть связи между словами даже там, где их нет, а есть одно лишь созвучия» (Там же, с. 35). Фамилия одноклассницы Иры Таракановой совпадает с фамилией одного из предков Лёвшиных. Сюжетные «созвучия» связаны с тем, что обе героини – переводчицы, пишут дневники, у обеих близкие имеют психические нарушения; в обоих повествованиях описываются значимые исторические события – приближение к Земле в 1899 г. кометы и взрыв на сортировочной станции в Свердловске в 1988 г., оба события воспринимаются героинями как приближение конца света.

В мотивном комплексе эквивалентностей особого внимания заслуживают мотивы камня и дерева, метафорически связанные с образами родителей Ксаны; отец является геологом, а мать – ботаником. И если в первой части Ксана-подросток постоянно упоминает труднопроизносимые названия каменных пород, что символически отражает ее тесную связь с отцом, то в последующих частях, нарратором которых является повзрослевшая героиня, ведущую роль занимают древесные мотивы, что соотносится с попытками Ксаны установить связь с матерью. В одном из фрагментов, в котором она

размышляет об отношении к ней матери, происходит прямое отождествление с деревом: «...из дерева, которое росло в саду без особого присмотра, я вдруг превратилась в ценный экземпляр, достойный как минимум таблички с латинским названием» (Там же, с. 648). В другом героиня сравнивает свою жизнь с вязом («Моя жизнь... асимметрична, как лист вяза» (Там же, с. 466)), неявно таким образом транслируя идею о своем мученическом пути («...вяз идеально отвечал образу мученика» (Там же, с. 517)). Образ дерева символически предваряет трагический исход совместной жизни брата и невестки: после празднования их свадьбы Ксана и ее мать видят два поваленных дерева. С древесными образами ассоциируется у Ксаны Ирена Христофоровна – парижанка, у которой героиня работала и которая рассказывала «истории о парижских деревьях» (Там же, с. 516).

Древесные мотивы связаны и с понятием генеалогического древа: размышляя о судьбе Ксенички, Ксана пишет: «Чужая семья буквально на глазах разрасталась, поглощая все ее невеликие силы. Росло это дерево не стройно вверх и в будущее, а корнями – в прошлое, в почву» (Там же, с. 393). Примечательно, что данные мотивы начинают звучать и в записях Ксенички в третьей части – именно в ней Ксана задумывает найти «пропущенные буквы» – восстановить события из жизни предшественницы. В заключительной, четвертой части («Необщий знаменатель») мотив дерева буквально «соединяет» / «сшивает» воедино повествование обеих героинь: так, к примеру, запись из старого дневника Ксаны, в которой идет речь о вырванных с корнем деревьях, как бы продолжается в следующей за ней записи Ксени Михайловны. В обеих записях при этом повествуется о гибели близких. Описанные эквивалентности, на наш взгляд, отражают упомянутую выше аффективность, свойственную литературе экзофикшн.

Таким образом, вымышленное в романе «Каждые сто лет» не является случайным додумыванием, но напрямую соотносится с аффективностью и выступает решающим фактором для понимания авторского замысла. Он связан с мыслью о том, что прошлое и настоящее неотделимы друг от друга.

Объяснение трагических перипетий собственной жизни связывается с прошлым. Разыскивая информацию о родственниках Ксенички, Ксана размышляет: «...а что, если беда моей семьи – это всего лишь плата по счетам? Мы отвечаем не только за своих детей, но и за родителей, и за двоюродных братьев, и, как выяснилось, даже за чужих родителей и чужих двоюродных братьев. Просто отвечаем – за всех сразу, скопом» (Там же, с. 264). Современный человек не может понять себя, «сконструировать» собственную идентичность без восстановления лакун прошлого – не только своего, но и чужого. Подчеркнем, что подобная позиция не является субъективной, единичной, о чем свидетельствует наблюдение исследователя Т. А. Быстровой: «Очевидно, что современные писатели чувствуют потребность описывать настоящее, которое неизбежно проистекает из прошлого» (Быстрова, 2023, с. 288).

Преодоление кризисного состояния связывается с идеей панкогерентности – связи всего со всем. Данная идея реализована с помощью сквозной метафоры нитей, узлов: «А теперь я так запуталась, что ниткам мулине не снилось...», «Улицы Лозанны были как те нитки мулине из детства, – непонятно, откуда какая берет начало и где решит затянуться в узелок-тупичок» (Матвеева, 2023, с. 138, 183). Примечательно, что с развитием сюжета образы узлов и нитей трансформируются в метафору общего узора («...если жить долго, то со временем начинаешь видеть в своей жизни некий узор, и он симметричен. Моя жизнь опровергает это наблюдение, она асимметрична... Может, поэтому я и ухватилась с такой страстью за дневники Ксении, что заметила общий узор с ними?» (Там же, с. 466)). Обратим внимание, что данная идея отражает не только субъективную точку зрения, реализованную в анализируемом нами тексте А. Матвеевой, но является значимым поворотом к конвергентному сознанию, к своему *Другому*.

Данные эквивалентности порождают в сознании героини современной истории метаповествовательные размышления: «Когда-то давно я мечтала

написать книгу о Ксении Лёвшиной – и, может быть, о себе. Наши с ней жизненные рифмы удивляют и сегодня. <...> Если бы я действительно решилась написать книгу, то это была бы история о чужих людях, которые становятся ближе кровной родни» (Там же, с. 699–700). Происходит, таким образом, проживание опыта через его вербализацию, написание книги приравнивается к осмыслению собственной жизни. Эта идея, думается, напрямую соотносится с модернистской концепцией житетворчества. Как уже отмечалось в первой главе, писательское мышление модернистов было связано с «вневременными, неисторическими, сверхчувственными» «мотивировками поведения персонажей» (Гинзбург, 1979, с. 82). Современный автор-неомодернист А. Матвеева переосмысливает эту практику, однако в отличие от писателей-модернистов не создает себе дубликата в письме, но находит точки соприкосновения с персонажами и пытается их отрефлексировать. «Происходит своего рода ревалоризация модернистской авторефлексии», – пишет Л. Е. Муравьева (Муравьева, 2022в, с. 35). Таков выход из кризисного состояния, который необходим современному человеку: он неразрывно связан с восстановлением прошлого, реконструированием себя через *Другого*.

Итак, оба писателя – и З. Прилепин, и А. Матвеева – размышляя о необходимости «пересборки» фрагментированного *Я* современного человека, приходят к идее преодоления рамок фикционального и разрабатывают свои алгоритмы такого преодоления. Если З. Прилепин художественно упорядочивает реально пережитое, формируя и акцентируя «внутренний сюжет» обретения себя, то А. Матвеева, преследуя ту же цель, комбинирует по принципу параллелизма романное и дневниковое повествования. При технической разнице методов их «общим знаменателем» оказывается возможность обретения нового себя на пути пристального взглядывания в *Другого*, что и становится возможным посредством выхода в пространство нефикциональной жанровости.

3.3. Личностная кризисность как инвариантная черта современного рассказа («Начало» Е. Некрасовой)

Необходимость художественного осмысления утраты личностной целостности трансформирует как традиционную сюжетику, так и жанровые паттерны. По мысли В. И. Тюпы, переживаемый героем кризис самоидентификации становится одной из инвариантных черт жанра рассказа в эпоху неклассической поэтики (Тюпа, 2021, с. 237). В свою очередь, формирование новой инвариантной черты связано с неизбежным преобразованием событийного статуса текста. Проследим, как устанавливается эта корреляция (изменение жанрового инварианта – трансформация событийности – кризисная идентичность героя) в короткой прозе Е. Некрасовой. Обратимся к рассказу «Начало», входящему в сборник «Сестромам» (2019).

Нарратологический подход позволяет определить, что тексты этого сборника объединены инвариантным сюжетом попытки восстановления дефицита личностности. Статус события здесь приобретают ментальные изменения: значимым становится то, что происходит не во внешней сфере, а во внутренней – в сознании героя.

Категория события является одной из центральных в нарратологии. В. Шмид так определяет данное понятие: «...событие заключается в некоем отклонении от законного, нормативного в данном мире, в нарушении одного из тех правил, соблюдение которых сохраняет порядок и устройство этого мира» (Шмид, 2008, с. 22). В. И. Тюпа, размышляя о данной категории, отмечает, что событийность является «особым (нарративным) способом отношения человеческого сознания к бытию (альтернативному процессуальности и ритуальности), а событие – это нарративный статус некоторого отрезка жизни в нашем опыте» (Тюпа, 2016, с. 17). Основными характеристиками события является сингулярность, фрактальность, интенциональность.

Исходная интенция сознания главной героини Гали, прозванной за свою внешность Горой, контрсобытийна. С помощью итеративного повествования конспективно описывается ее существование до преобразования «В комнате Галя обычно спала, ела спасенное с кухни, переодевалась и смотрела на себя в зеркало, снова ела» (Некрасова, 2019, с. 58).

Эта контрсобытийность подчеркивается на лексическом и грамматическом уровнях. С помощью метафор и сравнительных конструкций в форме творительного падежа утверждается ее «овеществление», «опредмечивание» («Галя – гора ходячая. На улице над людьми возвышалась, за людьми – расширялась <...> Гора из пейзажа, фон для главных», «Галя-гора рядом с подругой молчаливой *привычкой*» (Там же, с. 56)).

Мотив отражений, являющийся одним из ведущих в тексте, фиксирует невозможность самоидентификации: героиня лишена внутренней самости, это раздробленная личность, которая только отражается в зеркале, в других людях, не соотнося себя ни с кем из них. Вставные элементы – сочиненные ею стихи – также свидетельствуют о невозможности отрефлексировать свое существование:

«Если меня разорвать,
То ничего не останется в руках,
Даже мятой одежды.
Потому что я – пустота в форме человека,
в форме горы,
По крайней мере, так рассказывает зеркало» (Там же, с. 58–59).

На грамматическом уровне пассивными формами глагола подчеркивается инертность героини («Галя-гора *взята* Светкой на вечеринку...» (Там же, с. 59), Галю-гору «*схватили*», «*раздели*», «*завалили*»).

Точкой бифуркации, разделяющей жизнь на *до* и *после*, являются встреча с «Полубогом» – соседом и зарождение любви к нему. Отсюда начинается трансформация внутреннего состояния Гали. Любовь становится катализатором возникновения кризиса идентичности. Для окружающих героиня остается все

той же Галей-горой, они способны фиксировать лишь внешние изменения в ее поведении, не понимая внутреннего преобразования («Галько-свидетели протоколили свои с Галькой полувстречи. Вроде она – вроде нет, вроде утро – вроде вечер, вроде пела – вроде молчала...» (Там же, с. 70)). Переставая «отражаться» в других, быть «фоном», Галя наконец «узнает» себя в *Другом* – в «Полубоге», преодолевая описанное кризисное разобщение.

В. Шмид в одной из последних работ «Ментальные события» («Mental events», 2021) отмечает, что «важнейшим компонентом наррации, понимающимся современной нарратологией как изменения в состоянии, является сознание героя, о котором ведется повествование. С конца XIX в. в европейской литературе решающим фактором стали состояния, имеющие ментальную природу» (Schmid, 2021, p. 3). Подлинным событием данного текста становится событие ментального типа – рождение личности, преобразование Гали-горы в человека: «Начинка из любви – главного концентрата жизни. Начало Гали. Нечаянное рождение, праздник рождения. До Полубога Галя – гора, после Полубога – человек. Любяще-дышащий-понимающий» (Некрасова, 2019, с. 54), что метафорически актуализировано в названии, сильной позиции текста. Реализуется этот сюжет не чередой внешних событий, а вербальной композицией текста, в частности изменениями в номинации героини. Новый этап жизни – встреча с «Полубогом» – и следующий за ней кризис идентичности ознаменованы трансформацией Гали в «бывшую Галю», «после-гору». Преодолев рассогласованность личности и характера, Галя получает новое именование: «Гора распалась на гальку... Галька – галька скитающаяся» (Там же, с. 67). Подобное «растворение» героини, думается, отражает обретение цельности, своего *Я* в мироздании, ее единение с окружающим миром.

Перерождение происходит в три этапа. Первый – это обретение способности вербализовать то, что происходит внутри, а следовательно, и возможности рефлексировать, о чем свидетельствует изменение характера сочиненных стихов:

«Доброе утро, доброе,
 Чувство внутриутробное,
 Чудо внесоборное,
 Лавина моя горная,
 Сыплешь и славись,
 Я начинаюсь,
 Я просыпаюсь.
 Любовь» (Там же, 69–70).

Вторым этапом становится возможность проявлять эмоции («Гая утудила – попробовала улыбку» (Там же, с. 64)). Третьим – покидание знакомого мира («Где Гаялка-гаялка, бывшая Гая-гора, одному Богу известно» (Там же, с. 71)). После этой символической смерти происходит перерождение героини, соотносящееся с физиологическим процессом рождения человека («В арке двери Гаялка зацепилась завязкой за ручку – трешка-вредина не отпускала или куртка-трусиха не желала покидать квартиру – чувствовала, что не вернется. Гаялка дернула край куртки раз... дернула два... дернула три – завязка порвалась... Все – совсем народилась – перерезала пуповину» (Некрасова, 2019, с. 67)).

Подведем итоги. Жанровая природа рассмотренного нами рассказа «Начало» определяется особым событийным статусом происходящего: героиня переживает процесс внутреннего рождения, превращаясь из «пассивного объекта» в личность. Данное ментальное событие имеет особую реализацию – не через фабульную череду событий, а за счет вербализации наррации. Именно с помощью нее создается рецептивное напряжение чтения. Думается, что изучение текстов с точки зрения ментальной событийности, одним из проявлений которой является кризис личностной идентичности, а также специфики его воплощения в речевом строе повествования может стать «ключом» к пониманию жанровой природы современной литературы. Отметим, что исследованный нами ментальный событийный статус свойственен не только рассказу «Начало», но и другим текстам Е. Некрасовой (сборники «Домовая любовь», «Золотинка») и в целом рассказам современных авторов

(см., к примеру, сборники М. Степновой «Где-то под Гроссето», М. Кучерской «Ты была совсем другой», А. Матвеевой «Девять девяностых», К. Букши «Но человека человек» и др.). Это открывает широкие горизонты для дальнейших исследований.

3.4. Репрезентация «распавшегося» сознания в жанровой структуре «романа в рассказах» («Открывается внутрь», «Адвент», «Чуров и Чурбанов» К. Букши)

Будучи, по мысли М. М. Бахтина, «ценностным центром текста» (Бахтин, 2003а, с. 63–269), кризисный герой катализирует перестройку всей жанровой целостности не только в рамках малых эпических жанров, как было показано выше, но и в рамках больших эпических форм. Реализуя принцип изоморфности формы и содержания, романная форма так же теряет монолитность, как теряет ее герой, возникают жанровые колебания между собственно романной формой, формой «романа в рассказах» и «сборника / цикла рассказов», что естественно отражается и на уровне повествовательной организации текста. Для более подробного рассмотрения этих процессов обратимся к эпике Ксении Букши.

Сборник рассказов К. Букши «Открывается внутрь» (2018), имеющий сложно структурированную субъектную организацию текста (диегетический и экстрадиегетический нарраторы, фокализаторы, точки зрения которых сосуществуют в пределах одного высказывания), – это единое повествование, фрагментарная, нелинейно изложенная история о поиске травмированным сознанием новой идентичности. Рассмотрим подробнее, каким образом потеря личностной целостности и попытки ее преодоления отражены в содержании и структуре текста.

Книга состоит из 18 рассказов, композиционно разделенных на три симметричные части, в каждую из которых включены 6 текстов, объединенных заголовками, схожими с названиями маршрутных остановок («Детдом», «Дурдом» «Конечная») и образующими структурное единство. Эти заголовки – знак имплицитного автора, который «делит» человеческую жизнь на три этапа: детство (детдом), болезнь (дурдом) и смерть (конечная). В соответствии с названиями перед нами разворачиваются истории о детях из детдома, о психически нездоровых людях и тех, кто находится между жизнью и смертью или уже умер.

Формально сборник не имеет центрального персонажа, «скрепляющего» все истории в единое целое. Думается, что повествование ведется одним субъектом речи, экстрадиегетическим аукториальным повествователем, который реализует свою историю преодоления травматического опыта, опосредуя его речевыми партиями героев, являющихся проекциями «отзеркаленного» сознания этого повествователя.

Текст сборника как художественное высказывание организован повествованиями нескольких типов.

1. Диегетическое перволичное акториальное повествование («Кампоты Гуха», «Чаша», «Красный тазик», «Конечная»). Фокализация экстрадиегетического повествователя здесь нулевая. Событие излагается голосом диегетического повествователя – рассказчика, стремящегося быть услышанным, желающего вступить в диалог с читателем и быть оправданным («Витек с мужем моим ее взяли и вдвоем в ванную затолкали. Причем в ванной сначала Витек был. А моего не было, это я точно знаю. Моего не было, нет. Мой только заталкивал в ванную» (Букша, 2018, с. 235) или «Честное слово, то, что он был непопулярен и надо мной в результате тоже смеялись, – это было совсем ни при чем» (Там же, с. 280–281)).

2. Диегетическое перволичное акториальное повествование, представляющее воспроизведение устной монологической речи рассказчика, стенографическую запись: «Чувачки», «Я – Максим».

Для репрезентации индивидуальной травмы эти типы повествования представлены в виде имитации нефикциональной наррации, сверхжанра свидетельства. Перед нами не линейное романное повествование о жизни группы людей, связанных друг с другом родственными, дружескими, профессиональными отношениями, а разрозненные, фрагментарные свидетельства. Имплицитному автору важно показать не взаимоотношения героев, но центральное экзистенциальное событие жизни каждого из них – преодоление кризиса сознания.

3. Экстрадиегетическое третьеличное аукториальное повествование. Ведущий его нарратор обращается к читателю, металептически разрушая границы между своим миром и миром героев. Это «вездесущая, всеведущая, заглядывающая в самые интимные уголки души персонажей безличная инстанция» (Шмид, 2008, с. 69): «Стас вылезает из машины. С трудом разгибает ноги. *Ревматизм в двадцать три года – это, скажу я вам, неприятная штука*» или «Младенец теплится на кровати, помахивая руками и ногами, *и пора уже сказать: ее зовут Долли*» (Букша, 2018, с. 171, 34). Вместе с тем приведенные примеры свидетельствуют о том, что в одном высказывании смешиваются «два смысловых и ценностных кругозора» (Бахтин, 1975, с. 118). В речь повествователя посредством несобственно-прямой речи «вплетены» голоса героев, его точка зрения взаимодействует с точками зрения фокализаторов-персонажей («Сосновая поляна. Ася», «Аванградная. Варя и Вера», «Братаны», все рассказы второй части, кроме «Чувачков», «Проспект Стачек. Надя», «Регина и смерть», «Бабушка»). Так, например, в рассказе «Регина и смерть» читаем: «Электричка плывет, покачиваясь, в волнах солнца. Подумаем о работе. Где бы найти фрезеровщика, чтобы “Флорион” могли печь фирменные вафли с логотипом? И дрожь продирает Регину; Господи, чушь

какая» (Букша, 2018, с. 250). Первое предложение отрывка – замечание повествователя. Затем даны мысли героини в виде внутренней речи, прерывающиеся фрагментом третьеличного повествования о внутреннем состоянии Регины («И дрожь продирает Регину»). Другой пример: «Ася и дети бывают здесь [в гостях у матери] раз в две-три недели. Дашка любит животных, как придут – бежит козу кормить. Пацаны – те на дорогу норовят, там лужи, можно погонять сдутый мяч. Уделяются, конечно» (Там же, с. 21). Первое предложение принадлежит повествователю, следующие – героине Асе. В текстах данного типа происходит постоянное переключение кругозоров. Подобные повествовательные практики отражают, как нам кажется, явление субъектного неосинкретизма, описанного выше. Оно востребовано в современной литературе, с одной стороны, вследствие утраты четких границ, отделяющих *Я* от *Другого*, а с другой, подспудным желанием целостности, объединения с другими сознаниями, стремлением преодолеть процесс отчуждения, характерный для современного социума. С похожей организацией субъектного уровня текста мы встречались также в сборнике З. Прилепина «Собаки и другие люди».

Как и в уже рассмотренных нами других разделах текста, мы наблюдаем своеобразную иконичность смысла и содержания. Не только герой, но и сам текст стремится стать «цельным», что реализуется в данном случае с помощью системы персонажей, которая представляет собой сложно организованную структуру, обладающую особым единством: один и тот же герой может являться доминирующим субъектом речи и действия в одном тексте, а затем появиться в качестве эпизодического персонажа или персонажа второго плана, занимая периферийную позицию. Сюжетные линии разных героев переплетаются в различных частях сборника. Так, например, в первом рассказе мы читаем историю об усыновлении Асей трех детей, а во второй и третьей частях книги представлены истории жизни этих детей. В «Чаше» героиню привлекает судьба одинокого «пацанчика», она слышит разговор о трагической

гибели его матери, а в «Красном тазике» описывается ее убийство. Однако, несмотря на разнообразие историй, все они строятся по кумулятивной сюжетной схеме. «Схема кумулятивная... состоит в нарастании и интенсивности однородных событийных эпизодов, ведущих к катастрофе» (Тюпа, 2016, с. 63): Ася каждый раз при встрече с мамой пытается найти ответ на вопрос, кто ее отец. И если вначале ложь матери ее забавляет, в конце концов она начинает испытывать досаду и приближается к разгадке. Лев Наумович изо дня в день ходит по одному и тому же маршруту, размышляя о своем страшном открытии («Ключ внутри»). Катя пытается интерпретировать ряд эпизодов, связанных со странным поведением свекрови, странно реагирующей на рождение внука («Бабушка»). «Финальная катастрофа связана с резкой сменой точки зрения. <...> ...благодаря чему в новом освещении предстает исходная сюжетная ситуация» (Теория литературных жанров, 2012, с. 57). В сборнике К. Букши эта «финальная катастрофа» имеет два варианта разрешения: положительный (герой обретает свое истинное Я) и трагический (герой погибает).

Отдельно стоит сказать о сквозном образе человечков, «чувачков» (на переплете и авантитуле книги приведено их изображение – рисунки Ксении Букши). Сначала на стене больницы человечков видит Варя, затем во второй части сборника о них рассказывает безымянный герой, речь которого, вероятно, представляет собой стенографическую запись беседы в психиатрической больнице, их рисует, а затем начинает видеть герой рассказа «Я – Максим», наконец, в последнем рассказе заключительные строки посвящены именно данному образу. Сюжет о человечках получает развитие: вначале они существуют только в виде настенных палочек, затем становятся частью сознания героев, наконец, герои перевоплощаются в этих человечков, *Они* трансформируются в *Мы*. Таким образом, в финальных словах сборника происходит объединение всех сюжетных линий в одну – о людях, уходящих «вереницей человечков» в тень, в небытие.

Еще одним сквозным образом сборника является 306-я маршрутка. На ней герои передвигаются по городу или упоминают о ней в ходе повествования: «Триста шестая въезжает на Авторовский путепровод...» («Сосновая поляна. Ася»), «Конечно, мы сели на триста шестую и доехали до торгового центра» («Кампоты Гуха»), «На станции Лигово Регина колеблется: не пересест ли в триста шестую» («Регина и смерть»), «И домой с ним ездить перестала, хотя нам было по пути...» («Конечная») (Букша, 2018, с. 26, 73, 246, 281). Примечательно, что и в названиях некоторых текстов содержится указание на остановки 306-й маршрутки («Сосновая поляна. Ася», «Авангардная. Варя и Вера», «Авторовский путепровод. Права», «Проспект Стачек. Надя», «Конечная»), заголовки трех частей также имитируют названия автобусных остановок. Символика транспорта – одна из ведущих в сборнике. Так, именно в процессе езды Ася («Сосновая поляна. Ася») наконец находит ключ к разгадке своего появления на свет. Новый, счастливый этап в жизни Алисы («Авторовский путепровод. Права») начинается с момента, когда она «едет по кольцевой, огибая город» (Там же, с. 158). Психиатр Яков Эмильевич («Шарлатан») решается совершить побег из невыносимой жизни, передвигаясь на электричке и троллейбусе. Герой «Я – Максима» осознал себя другим человеком в момент, когда чуть не погиб на железной дороге, а затем и вовсе ему кажется, что он – паровоз («и я почему-то подумал: ну вот, прощайся с жизнью паровоз Максим» (Там же, с. 223)). С одной стороны, появление маршрутки, образ которой отсылает нас к мифологемам эпохи модернизма (вспомним, к примеру, «Змея поезда» В. Хлебникова или «Адище города» В. Маяковского), сигнализирует о неотвратимости пути, безвыходности ситуации, необходимости следовать своему жизненному «маршруту» в соответствии с установками прецедентной картины мира, «не оставляющей персонажам возможности уклонения от их статусной предназначенности» (Тюпа, 2016, с. 81). С другой, обязательность следования своему пути в маршрутке не так однозначна, заданный порядок можно изменить. Так и герои К. Букши меняют свое ментальное состояние.

Помимо этого, автор упоминает в разных рассказах одни и те же детали. Например, словом «мякенький» называет Рома младшего брата («Братаны»), а Вера – дочь («Авангардная. Вера и Варя»); деталью, маркирующей неустроенность, социальное неблагополучие, становятся рейтузы, упоминаемые в историях Аси, Веры и Нади. Нарастание и усиление мортальных мотивов в заключительной части прослеживается не только на уровне сюжетной линии (во всех рассказах, кроме «Я – Максима», герои погибают, хотя и «перерождение» персонажа из Игорька в Максима также можно считать смертью одной и рождением другой личности). Так, героини «Регины и смерти» и «Конечной» (в заголовках содержится уже прямое указание на трагический исход) во сне видят пепел. Только у Регины эта деталь связана с «выжженными холмами», а у нарратора финального рассказа – с умершими Алешей и девушкой, которые стряхивают с себя этот пепел. Заметим, что сквозные детали присутствуют не только в рамках одного сборника, но и «скрепляют» разные книги Ксении Букши. Например, Вера («Авангардная. Вера и Варя») представляет, что «лампа (желтая, как кусок сливочного масла)» (Букша, 2020, с. 30), а один из главных героев романа «Чуров и Чурбанов» «вдруг увидел... отражение лампы – удивительно круглое, чистое, желтое, как кусок сливочного масла» (Там же, с. 66), что позволяет предположить, что тексты этого автора обладают единым повествовательным пространством, о чем более подробно будет сказано ниже.

Повтор названия заключительной части сборника в заголовке последнего рассказа («Конечная») образует своеобразное композиционное кольцо. Однако сема *смерти*, являющаяся ведущей в данном рассказе и части в целом, получает дополнительную коннотацию, трансформируясь в мотив спасения после смерти: «И если можно что-нибудь исправить, я прошу об этой возможности, я сделаю для этого все. Мы возьмемся за руки, мы уйдем в тень, цепочкой, вереницей человечков, зачерченные, сгоревшие, как головки спичек, как то, что остается от сидящего против света, когда закрываешь глаза» (Там же, с. 284). В этом рассказе на содержательном уровне актуализированы все три

смысловые доминанты сборника: «Детдом» – рассказчица вспоминает о школьных годах и своих взаимоотношениях с погибшим одноклассником; «Дурдом» – повествование о «необычном, странном» однокласснике Лешке с душевной болезнью; «Конечная» – самоубийство героя и сон рассказчицы, в котором она видит Лешку, говорящего о своей смерти. Героиня сама в этом сне находится между жизнью и смертью и хочет уйти в тень, то есть умереть. При этом она помнит, что во сне Лешка с «говорящей» фамилией Аминов («Аминь» – заключительное слово молитвы) рассказывает о том, что «все, кто умирает на Пасху, на Святой неделе, воскресают здесь» (Там же, с. 282). Таким образом, казалось бы единственно возможное понимание смыслового наполнения данного рассказа и сборника в целом становится амбивалентным: окончательного решения автор не дает. Мотивы смерти и воскрешения перемежаются в данном тексте: героиня начинает повествование с рассказа о том, как пошла выкидывать в полиэтиленовом мешке вещи недавно умершей матери; следующий эпизод начинается со слов «Началось все с моего дня рождения» (Там же, с. 274), в которых семантика зарождения чего-то нового дублируется («началось», «день рождения»); третий, не менее важный эпизод – передача отцом погибшего Лешки рассказчице полиэтиленового мешка с записями стихов сына. Очевидно, что такой эпизод апеллирует к освещенной в культуре семантике поэтического слова как ключа к бессмертию. Таким образом повторяющаяся деталь становится символом обретения героиней нового смысла жизни: спасти себя и других, объединившись, даже если это возможно лишь по смерти.

Итак, в сборнике рассказов К. Букши последовательно реализуются инвариантный сюжет отчужденности героев от своего *Я* и попытка его преодоления. Смысловым центром каждого текста становится преодоление инерции существования, изменение ментального состояния; событием – не поступки героев, которые можно соотнести с реалиями национальной или мировой истории, а пересмотр своего существования. Травма отчужденности личности от себя и окружающих отражена в повествовательной структуре

сборника: мы наблюдаем формальную плюралистичность субъектов речи, обнаруживающих, тем не менее, содержательное единство репрезентированных текстом сознаний. Пытаясь преодолеть кризис идентичности, герои либо обретают свое *Я*, либо их жизнь трагически обрывается. Этот смысловой вектор и обеспечивает, несмотря на внешнюю фрагментарность, единство сборника на структурном уровне (единая схема сюжетосложения, композиционное оформление, система сквозных образов и деталей).

Повествование в романе «Адвент» ведется экстрадигетическим третьеличным аукториальным нарратором. Внешнесюжетная сторона «Адвента» итеративна. Повествователем изображаются несколько недель из жизни главных героев Ани и Кости и их дочери Стеши в период Адвента – католического предрождественского времени. Героиня боится, что ее муж, талантливый математик, существующий в мире абстракций и формул, покончит жизнь самоубийством, как когда-то и его отец. Она и сама живет с ощущением непонимания смысла существования. Кризис идентичности манифестируется разладом героев не только с собой, но и с окружающими: «У него же, у Кости, никогда человеком быть не получалось, и к людям он относился, в общем, плохо. Ему всегда казалось, что люди не дадут ему существовать на планете» (Букша, 2021, с. 157).

Слова Ани о том, что они с Костей не умеют смеяться, а также предложение начать «коллекционировать» смех маркируют кризисное состояние героев, а также подсознательное желание найти выход из него: «– Да какая разница, что [коллекционировать]. Главное, чтобы ты не думал без конца эти мысли» (Там же, с. 12).

Вспоминая случаи, когда кто-либо из их окружения смеялся, вдумываясь в смех как отражение чужой самости, герои постепенно приходят к обретению *Себя* через *Другого*, осуществляя автонаративный пересмотр своего существования. Личностный автонаратив героев нередко прерывается экзистенциальными размышлениями повествователя, коррелирующими с рефлексией самих героев. Таким образом происходит постоянное

переключение кругозоров. Перед нами тенденция, о которой упоминалось ранее – возвращение к субъектному синкретизму.

В финальных строчках романа кризисное состояние героя разрешается. Мотивы холода, тьмы сменяются мотивом света: «Фонари цепочкой загорелись на мосту. Серый лед вспыхнул оранжевыми кругами. Начинался праздник» (Там же, с. 283). Костя иначе начинает смотреть на Аню («Костя увидел, как изменилось лицо Ани (по нему проходил свет огоньков с елки)» (Там же, с. 185)). Пустота и ужас внутри него сменяются состоянием покоя: «...Костя смотрел на все происходящее, на все на это, но не из себя, а из той синевы, которая теперь установилась в нем вместо прежней тоски и ужаса» (Там же, с. 285–286). Ожидание Рождества соединяется с ожиданием рождения второго ребенка, который, подобно Христу, станет спасением. В сочельник Костя просит жену исполнить рождественский гимн, слова которого становятся отражением его изменившегося сознания: «О, если бы мой разум был бездной, а душа моя – бескрайним морем, тогда бы я смог объять тебя» (Там же, с. 286).

В романе «Чуров и Чурбанов» описывается история взросления героев-одноклассников. Рифмуются не только их фамилии, созвучными оказываются многие события их жизни (оба влюблены в одну и ту же девушку, учатся в медицинском университете, встречаются одних и тех же людей). Главным «совпадением» становится обладание уникальной способностью – синхронным сердцебиением, которое позволит спасти людей с сердечными заболеваниями. Для этого больным необходимо находиться три дня рядом с главными героями – «донорами сердечного ритма». При этом в случае смерти одного из «синхронов» (так называют Чурова и Чурбанова) одновременно умирают все «подсинхроны» (исцелившиеся). Чтобы избежать подобной ситуации, «первичные синхроны должны умирать одновременно, с разницей максимум в несколько секунд. Только одновременно. Тогда сбоя не возникает, подсинхроны продолжают жить дальше» (Букша, 2020, с. 244). Сюжет строится как постепенное приближение героев к пониманию того, что им необходимо спасти как можно больше людей и затем умереть, дав возможность жить

другим. Понятие синхронного сердцебиения, на наш взгляд, становится авторской метафорой, смысл которой состоит в необходимости преодоления кризисной разобщенности современного человека с самим собой, своим внутренним *Я* и окружающим миром в целом. Рассмотрим более подробно, как данная идея реализована в тексте романа.

В заключительной главе с символическим названием «Начало» представлена внутренняя точка зрения Чурова на самого себя: «Чуров вообще завидовал Чурбанову: какой-то я недоделанный, толстый и тормозной. Вот, например, когда штаны надеваю, я дурацкий. Ботинки тоже дурацкие, да и шапка» (Там же, с. 276). Главный герой романа испытывает кризис идентичности: окружающие воспринимают его «много лучше», чем герой думает о себе («Одноклассники нормально относились к Чурову. Учителя так и вообще любили» (Там же, с. 277)). Важной характеристикой героя является та, что дана ему именно в этой главе – «настоящий» в противовес «ненастоящему» Чурбанову: «...лучше уж ненастоящим, как Чурбанов, быть» (Там же). Для окружающих Чуров, несомненно, положительный герой, однако для себя герой с детства не может до конца определить своей роли. Он постоянно завидует «ненастоящему» Чурбанову. В свою очередь Чурбанов завидует «правильному» Чурову, размышляя о том, что никогда не сможет стать таким же.

По мере развития сюжета мы наблюдаем за изменениями в сознании героев: в первой главе нарратор повествует о Чурове в основном в ироничном ключе («Его кольнуло где-то внутри, но он даже не понял – страх это в сердце или жгучая капля пота на груди», «Так думал он и продолжал думать, восходя к себе на седьмой этаж, крутя ключ в раскарябанной дырке...» (Там же, с. 10, 11)). Однако постепенно ироничный тон становится скорее сочувственным, а в кульминационном моменте-описании петербургской метели, напоминающей апокалипсис, доходит до трагизма («Впервые Чуров подумал о том, что, кажется, эта метель сильнее всех виденных им метелей, а это значит, что она легко может стать и еще сильнее – настолько сильнее, что его опыт в подобных

делах ничего ему не подскажет» (Там же, с. 255)). Как нам кажется, постепенная смена тона повествования коррелирует с нарастающим ощущением неотвратимости, неизбежности приближающегося конца жизни и мотивом долженствования в сознании героев: им все чаще звонят люди с просьбой о синхронизации, они все больше задумываются о своем существовании, ощущая его синхронность и практически одновременно приходя к мысли о необходимости спасения других ценой собственных жизней. Именно такой жертвенный исход станет для них спасением.

Таким образом, мысль о возможности синхронизации сердец является не столько катализатором внешних событий, сколько развернутой метафорой экзистенциального события жизни главных героев и – шире – всего человечества, что подтверждается словами министра здравоохранения, выступление которого слушают герои: «В конце концов по цепочке может получиться так, что все сердца всех людей на Земле будут биться в буквальном смысле в унисон, ну, то есть, одновременно, в одном ритме» (Там же, с. 166–167).

Все три анализируемых нами нарратива имеют структурное сходство. Значимую роль здесь играют системы эквивалентностей. Выше мы уже обозначали некоторые сквозные образы, мотивы и детали, «скрепляющие» рассказы сборника «Открывается внутрь». Отметим также, что Чуров становится героем транснарратива, появляясь в качестве эпизодического персонажа в «Адвенте». Он сохраняет все присущие ему черты, раскрытые в «Чурове и Чурбанове»: работает в больнице кардиологом, показывает пациентам смешные видео с участием своей собаки, произносит фирменный звук «М-м», в котором сочетаются все интонации.

Мотив двойничества прослеживается в текстах обоих романов. Когда героиня покупает дочери новогодний подарок и сомневается, хватит ли у нее денег на пару игрушечных младенцев, происходит диалог, который предвосхищает внешнее событие в жизни героев, становящееся катализатором

изменения ментального состояния – они узнают о том, что у них будет второй ребенок:

– За ваши деньги вы можете купить обоих, – сказал продавец. – Или одного... Как вам больше нравится.

Аня подняла голову, и они встретились взглядами.

– Надо же, – сказала Аня, – я богаче, чем думала. Значит, пусть будут двое» (Букша, 2021, с. 216–217).

Лексема «надвое» становится лейтмотивом романа «Чуров и Чурбанов». Глава «Анатомия двуглавого орла» содержит повествование о чуровском выступлении – пародии на лекцию профессора перед однокурсниками медуниверситета. В ироническом монологе – фантазии героя о «физиологии двуглавого орла, изображенного на гербе Российской Федерации» заключен, по сути, один из главных вопросов, который автор адресует читателю: «Что касается мозга, то давним спором ученых... следует считать... – не является ли мнимая дикефалия на самом деле лишь *примитивным расщеплением, которое путем контрпроекции орел навязывает и нам, и его наблюдателям?* Быть может, на деле голова только одна, но орлу кажется – и он внушает свою галлюцинацию нам, – что голов две?.. В таком случае мы могли бы назвать нашего орла орлом Буриданова, *находящимся в вечных сомнениях амбивалентности*. И имеет ли тогда значение, что такое, в сущности, его дикефализм, – глубокий ли он невротик, шизофреник, или же он воистину двуглав? Ведь результат один и тот же... *Да и что такое, вообще говоря, реальность?.. Что его, господа, так называемая ре-альность?*» (Букша, 2020, с. 34). Образ двуглавого орла, как и концепция запараллеленных сердец, по-своему отражает авторский взгляд на проблему кризиса идентичности в современном мире, которую К. Букша связывает с вопросом о сущности окружающей нас реальности. Для нее подлинная реальность как раз и заключается в единении разрозненных сознаний.

Каждый из текстов обладает определенным символическим доминантным мотивом. В сборнике рассказов ведущей становится символика транспорта. В

«Чурове и Чурбанове» такими мотивами становятся мотивы сердца, сердечного ритма. Они отражены в названиях глав («Черное сердце», «Сердце нормально», «С легким сердцем»), сопровождают повествование («Сердце его колотилось как бешеное», «Чурова затолкало, повлекло. Поневоле ему пришлось попадать в ритм...» (Букша, 2020, с. 7, 83)). А в «Адвенте» нарратор постоянно обращается к мотивам музыки, музыкального ритма. Внутренняя потребность восстановить дефицит личности отражается в неосознанном стремлении героев попасть в «такт» окружающей действительности. Таким образом, обращение к данным типам эквивалентности свидетельствует о стремлении к обретению целостности.

Внутренняя маргинальность героев, пороговость их состояния, оторванность от собственного *Я* проецируется на диегетическое пространство текстов, являющееся окраинным, неустроенным: действие первых двух книг происходит в больницах, за чертой города, в съемных квартирах, общежитии. Так, к примеру, в «Адвенте» герои живут в «маленькой, сухой, чистой и тихой, сумрачной квартирке на втором этаже, окнами во двор», находящейся в «маленьком переулке» (Букша, 2021, с. 6, 11). Топос центра, связанный с нормой, автора не интересует.

Вероятно, можно говорить об уникальной жанровой природе произведений. Тексты рассказов «Открываются внутрь» связаны гораздо теснее, чем в сборнике или в цикле. Определяемые как романы «Чуров и Чурбанов» и «Адвент» состоят из 17 и 15 глав соответственно, построенных по принципу монтажа и представляющих собой самостоятельные фрагменты из жизни главных героев, формально не коррелирующих друг с другом. В этом проявляется их несомненное сходство с первым текстом. Вероятно, перед нами своеобразные «романы в рассказах», свидетельствующие как о затрудненности создания целостного художественного высказывания в условиях кризиса нарративности, так и о насущной потребности в этой целостности.

Таким образом, проанализированные тексты К. Букши обладают особым единством. Они связаны инвариантным сюжетом восстановления дефицита

личности, преодоления кризисного разобщения с окружающим миром. Внешнесобытийная сторона повествования является фоном, на котором происходят подлинные (ментальные) события данных текстов – внутреннее преобразование героев. На структурном уровне эта кризисность отражена в невозможности рассказать «упорядоченную» историю лишенным целостности сознанием. Смысловое единство обеспечивается «конструктивным жанрообразующим фактом... кризиса идентичности, претерпеваемого центральным персонажем» (Тюпа, 2016, с. 181), свойственным жанру рассказа, попытки преодоления которого становится сюжетным центром всех трех произведений. Структурное единство, несмотря на фрагментарность, нелинейность изложения, обеспечивается системой сквозных образов, деталей и мотивов, «скрепляющих» все три произведения, обладающие единым нарративным пространством.

Тексты завершаются пристальным вглядыванием в *Себя* через *Другого*. Самоидентификация происходит через «экзистенциальное слияние»: с погибшим одноклассником в заключительном рассказе сборника «Открывается внутрь», Чурова с Чурбановым, Кости и Ани друг с другом и окружающим миром. Таким образом преодолевается дефицит личности героев, вызванный кризисом Я-сознания.

Выводы

Подведем итог. Проведенный в данной главе диссертационного исследования анализ показал, что кризисная субъектность становится фактором, активно трансформирующим жанровые параметры актуальной эпики. Переживаемый героем внутренний кризис, как правило, смещает фокус событийности из внешней сферы в сферу ментальную, превращая

художественное высказывание в инструмент выяснения источника личностной дезинтеграции, которым оказывается фатально увеличившийся зазор между характером и самостью, радикальное несовпадение *я-для-себя* и *я-для-других*. Основное событие многих рассмотренных нами в данной главе текстов состоит, соответственно, в обретении героем новой идентичности или отказе от такого обретения / его невозможности.

Трансформируя характер событийности, кризисная субъектность перестраивает и устойчивые повествовательные паттерны, например редуцирует фазу преобразования в классическом лиминальном сюжете либо превращает собственно лиминальную, пороговую, фазу в стартовую, запускающую таким образом личностную «пересборку» участников действия. В целом в рассмотренных нами произведениях сюжет, сосредоточенный на внешних действиях, существенно менее значим, чем «внутренний сюжет», организуемый закономерностями вербализации наррации, – при помощи такого типа организации повествования легче работать с ментальной событийностью поиска героем собственного *Я*.

Существенно преобразуются и иные параметры традиционной эпической жанровости. Так, кризисность, проживаемая героем, начинает входить в число черт, конституирующих художественную природу современного рассказа. Этот же фактор, вероятно, детерминирует распадение эстетической монолитности, которая всегда была свойственна роману. Про личностный распад и «пересборку» не получится рассказать посредством создания целостного романного мира, а потому мы наблюдаем разрушение линейной связности больших повествований, автономизацию частей, что приводит к жанровому сдвиганию классической романной формы к форме «романа в рассказах». Еще один сходно мотивированный вектор изменений романной формы – гибридизация черт эпического и лирического высказывания, когда в повествовательную «оболочку» помещается лирический по своей сути бытийный субстрат – переживание несовпадения с самим собой, который и становится своеобразным «ключом» к пониманию неклассической природы

романного высказывания. Гибридизация эпического и драматургического начал также значима: автор словно предлагает своим героям – а с ними и читателю – опыт непосредственного (в буквальном смысле: не опосредованного фигурой нарратора) проживания внутренней трансформации и прямого свидетельства о ней.

Не только преобразование традиционной жанровости, но и выход за рамки фикционального письма в целом становятся ресурсом осмысления проблематизированной субъектности. Создание текста в жанре автофикшн позволяет рассмотренным авторам не столько рассказать о «пересборке» идентичности, сколько осуществить ее непосредственно в акте письма. В большинстве рассмотренных нами текстов названные жанровые сдвиги подчинены задаче художественной рефлексии возможных путей интеграции распавшейся личностной целостности, важнейшим из которых современным авторам представляется обретение себя через пристальное вглядывание в *Другого*, восстановление коммуникации с ним.

Глава 4. Нарративизация кризиса идентичности в современной прозе

Радикальные преобразования, связанные с задачей художественного осмысления кризисной субъектности, затрагивают не только сюжетно-жанровую сферу, но и сферу вербализации актуальной эпики. В данной главе сосредоточимся на процессах, происходящих в дискурсивном сегменте художественного высказывания.

4.1. Нелинейность нарратива о кризисе («Риф» А. Поляринова)

Согласно нашим наблюдениям, утрата героем личностной целостности, как правило, коррелирует с утратой целостности самим повествованием. Историю потери / обретения себя не удастся соотнести с линейным нарративным паттерном, ее презентация становится фрагментированной, логика связи между фрагментами не регламентирована привычной причинно-следственной обусловленностью. В данном разделе рассмотрим те нестандартные принципы когерентности, которые обеспечивают связность повествования о кризисной идентичности.

Поскольку дискурсивные схемы во многом обусловлены сюжетными, начнем анализ со специфики реализации лиминальности в романе Алексея Поляринова «Риф» (2021). Именно этот тип сюжета, в семантике которого исторически заложена рефлексия изменения, трансформации субъекта, воплощает центральные смыслы анализируемого романа: с его помощью автор с разных ракурсов изучает воздействие на сознание современного человека закрытого

общества, попытки преодоления влияния этого общества, а также результаты трансформации.

Композиционно роман состоит из 15 частей, озаглавленных именами главных героинь – Кире, Ли, Тани и поочередно излагающих их истории.

В повествовании о Кире большая часть посвящена изображению *прелиминальной фазы*. Героиня живет в вымышленном городе Сулиме, который отграничен от остального мира не только пространственно (находится за полярным кругом), но и ментально. Жители Сулима мыслят не каузально, но, подобно первобытному человеку, ритуально, творят целую систему мифов об истории родного города, имеющих сакральное значение.

О. М. Фрейденберг в работе «Лекции по введению в теорию античного фольклора» отмечает: «Мир, видимый первобытным человеком, заново создается его субъективным сознанием как второе самостоятельное объективное бытие, которое отныне начинает противоречиво жить рядом с реальной, не замечаемой сознанием действительностью» (Фрейденберг, 2008, с. 30). Создавая подобное «второе самостоятельное объективное бытие», сулимчане «перекодируют» ту страшную действительность, в которой вынуждены жить (вечная мерзлота, жизнь за счет жестокого «промысла» – браконьерства, охоты на оленей и добывания пантов – их рогов). Помимо компенсаторной, мифы выполняют заместительную функцию, позволяя вычеркнуть из памяти катастрофический опыт прошлого. Так, один из мифов гласит о мальчике, нарушившем запрет приходить на кладбище, где умирают олени, и дотрагиваться до тотемных животных. В наказание у него выросли огромные рога. Шаман объяснил ему, что «рога растут из головы, потому что в голове живет память, и если ты научишься забывать, рога отсохнут и отвалятся, им неоткуда будет брать силы и материал для роста» (Поляринов, 2021, с. 23)).

Родившаяся и выросшая в Сулиме, Кира прекрасно знает эту мифологию, однако, как и другие жители, бессознательно «отбрасывает» травматический опыт прошлого, удаляет его из памяти. Встреча и общение с исследователем Титовым, который приехал работать в местных архивах, чтобы вызвать из

небытия имена тех, кто пострадал при подавлении демонстрации и расстреле рабочих в 1962 г., маркирует вхождение героини в *фазу обособления*. Взаимодействие с «чужаком» выводит ее из автоматизма восприятия, она начинает смотреть на все, что ее окружает, остранным, вспоминая то, что спрятано глубоко внутри ее подсознания («...она вдруг вспомнила», «Кира совершенно забыла тот день, и теперь он выплыл из глубины памяти... она помнила каждую деталь, отчетливо» (Там же, с. 89, 90–91), перестает доверять авторитетным, не вызывавшим раньше сомнения высказываниям матери и учителя, начинает искать причинно-следственные связи, занимаясь выяснением роли матери в трагической истории прошлого. На уровне презентации наррации об этом переходе от пассивного восприятия действительности, ритуальной жизни к активному включению в реальность свидетельствует изменение повествовательной ткани романа: если сначала она пассивно слушает то, что говорят окружающие, являясь объектом, на который направлено чье-то влияние, что на грамматическом уровне отражается преобладанием неопределенно-личных предложений («Говорили, что раньше...», «В школе Киру учили...» (Там же, с. 10, 13)), то после общения с Титовым нарратор дает ей «право голоса», в тексте актуализируется большое количество диалогов с ее участием.

Не выдержав испытаний в *фазе искушения*, героиня переезжает в Москву. Однако путешествие, в обряде инициации традиционно приводящее либо к смерти, либо к преображению, в данном случае актуализирует семантику псевдоперехода: героиня поступает так же, как и все жители Сулима. Это путешествие – лишь попытка отбросить прошлое («...она научилась справляться с памятью, держать прошлое под контролем» (Там же, с. 151)), не трансформировать себя, но подменить одну реальность другой. Даже попытавшись забыть о Сулиме, Кира не перестает мыслить мифически, прячась от реальности в новом мифе о жизни в труде и страданиях («Ее жизненная философия напоминала причудливую смесь махрового социализма и ветхозаветной жестокости: человек должен трудиться в поте лица, до ломоты в

спине» (Там же, с. 50)). Пространственная изолированность сменяется ментальной. Семантика данного псевдоперехода маркируется словами нарратора, указывающими на ограниченность кругозора Киры: «И ей стало легче. Честное слово. <...> ...она научилась справляться с памятью, держать прошлое под контролем. Она искренне полагала, что ей повезло – вот так сбежать и начать с нуля» (Там же). Об аннулировании трансформации, невозможности завершить обряд перехода, свидетельствует сходство Киры с матерью (она «вдруг поняла, что, даже сбежав от матери, она выросла, постарела и стала точной ее копией – не только внешне, но и душой» (Там же)), а также возвращение к ритуализированному типу коммуникации – на этот раз к общению, апеллирующему к идиоматическим конструкциям. Таким образом, по Поляринову, отрицание своего прошлого приводит к потере субъектности, о чем свидетельствует буквальное неузнавание себя («...застыла перед зеркалом, разглядывала, трогала свое лицо, как будто пытаюсь вспомнить, на кого похожа» (Там же)). Итогом такого существования становится уход в деструктивную секту Гарина, в которую в итоге попадают Таня и Ли в попытках спасти Киру.

Травмирующий опыт насильственного пребывания в данной секте, отражающий *лиминальную (пороговую) фазу*, порождает у Ли и Тани кризис идентичности.

Крайней степенью выражения кризиса идентичности в романе «Риф» становится состояние деперсонализации. Деперсонализация – это симптом, характеризующийся расстройством самовосприятия личности и отчуждением ее психических свойств. При деперсонализации собственные действия воспринимаются как бы со стороны и сопровождаются ощущением невозможности управлять ими.

Обратим внимание, что в главах, описывающих этот пороговый опыт, нарративизируется ментальная сфера – перед нами *обряд перехода*, происходящий в подсознании героинь («...Таня отчетливо ощущала, как ее сознание отслаивается от тела, как ее “я”, ее внутренний голос медленно падает

куда-то внутрь... в черноту внутри ее тела» (Там же, с. 260)). Дойдя до точки невозврата, фактически пребывая между жизнью и смертью, Таня и Ли погружаются в глубины собственного *Я* в решающей попытке восстановить дефицит личности. В случае Тани своеобразной «отмычкой» служит вербализация травматического опыта прошлого, встроенного в воображаемый диалог с матерью. Ли наконец прекращает эмоциональную связь с Гариным, от которой не могла избавиться долгие годы. Мысленно возвращаясь в день, когда он, подобно своему отцу, вытолкнул ее из машины, Ли «отвечает» ему, подсознательно разрывая коммуникацию. Таким образом, кульминационное звено лиминального сюжета, символическая смерть, связано с трансформацией ментального состояния.

Согласно лиминальной схеме, герой должен вернуться туда, откуда прибыл. В романе «Риф» Ли и Таня и физически, и ментально совершают этот переход. Разобравшись с разрушительным влиянием прошлого, отрефлексировав его в своем подсознании, они буквально возвращаются в собственное тело, преодолевая синдром деперсонализации. В заключительных главах Ли едет в Германию, чтобы посмотреть на так и не увиденный когда-то предмет искусства, и таким образом возвращается к себе прежней – исследовательнице, которая занимается изучением арт-объектов. Таня едет в родной город матери, чтобы завершить съемки фильма о своей семье. Обе героини не столько пространственно, сколько ментально возвращаются к своим истокам, преодолевая инерцию существования. Таким образом наступает *фаза преобразования*.

Фрагментарное, разрозненное повествование, результатом которого становится своеобразная «текстовая дисперсия» (перемежаются не только истории героинь, но и эпизоды из прошлого и настоящего внутри каждой из глав), думается, является примером феномена иконичности смысла и содержания, отраженного в одном из эпитафий: «Настоящее дирижирует прошлым... Поэтому прошлое кажется то ближе, то дальше. Оно то звучит, то умолкает. На настоящее воздействует лишь та часть прошлого, которая нужна,

чтобы либо высветить это настоящее, либо затемнить его» (Там же, с. 5). Лишенное целостности сознание главных героинь, старающихся забыть или не замечать травматический опыт прошлого, все равно управляется этим прошлым и бессознательно сопровождает их жизнь.

При этом текст обладает особой структурной целостностью. Распадение синтагматических связей романа компенсируется за счет актуализации связей парадигматических. Так, в романе актуализируется мотив дороги, путешествия (Кира покидает Сулим, Ли едет учиться в Миссурийский университет под начало Гарина, затем в Россию, в поисках матери Таня едет в подмосковное Куприно). Помимо фактического перемещения в пространстве, героини совершают и своеобразное ментальное паломничество вглубь себя. Примечательно, что и Гарин постоянно находится в движении (Микронезия – Америка – Россия), однако оно лишено символического подтекста. Будучи оставленным отцом именно на дороге, вытолкнутым им из машины, герой буквально каждый раз выталкивает себя из не устраивающей его действительности, сбегает, что отражает неспособность к трансформации.

Еще одним мотивом, обладающим повышенной семантической значимостью, является мотив соприкосновения с пространственным низом. Кира живет рядом с карьером, падает в яму на даче, Ли – в заброшенный коллектор, наконец, оказавшись в секте Гарина, Ли и Таня не только оказываются брошенными в лесу в реальную яму, но и проваливаются в «лимб» – ментальную яму, о чем говорилось выше. Таким образом, на наш взгляд, автор воплощает мысль о том, что героини и физически, и духовно пребывают в пограничном состоянии.

Являясь, по наблюдению исследователя Г. А. Жиличевой, доминирующим в русской литературе, лиминальный тип интриги представляет «некий инвариант, на фоне которого читатель улавливает уникальные особенности каждого нарратива» (Тезаурус исторической нарратологии, 2022, с. 229–230). В романе «Риф» лиминальная модель сюжетосложения отражает стремление современного человека восстановить дефицит личности через

осмысление травматического прошлого, поиск адекватного языка для разговора об этой травме. Этот поиск осуществляется прежде всего на ментальном уровне.

Трансформация лиминального сюжета (введение *фазы «псевдопреображения»*) задает определенного рода мотивную целостность, в смысловой структуре которой акцентированы точки падения / спуска вниз и перемещения. За счет высокой степени фрагментированности текста как на уровне отдельных глав, так и романа в целом оказывается существенно затрудненным его поэтапное, синтагматическое восприятие – история словно бы «рассыпается» на составные части. Только переключив вектор рецепции с горизонтали на вертикаль, читатель имеет возможность воспринять авторскую интенцию – парадигматически собрать из фрагментов, связанных мотивными эквивалентностями, целостное высказывание о преодолении падения и продолжении ментального пути как способа выхода из ситуации личностного кризиса.

4.2. Активизация интриги слова в кризисном повествовании («Сосновая поляна. Ася» К. Букши)

Интрига – многозначное литературоведческое понятие. В традиционном понимании интрига – это сложные и запутанные действия и взаимоотношения персонажей, обеспечивающие развитие сюжета художественного произведения. В 1980-е гг. французский философ и теоретик литературы П. Рикёр разработал теоретическую категорию нарративной интриги, связанную с анализом рецептивного аспекта наррации. По П. Рикёру, «операция конфигурации, составляющая суть построения интриги, преобразует множество эпизодов в единую и завершённую историю» (Рикёр, 1998, с. 66). А В. И. Тюпа отметил,

что такая интрига представляет собой «сюжет в его обращенности не к фабуле, а к читателю, то есть сюжет, взятый в аспекте “события самого рассказывания”» (Тюпа, 2016, с. 66). Читателю постклассической литературы важна не столько развязка текста, сколько то, каким образом об этом будет рассказано, «в какой тональности и стилистике история будет завершена» (Там же). В этом случае мы имеем дело с интригой слова, связанной с вербализацией наррации, «речевым строем повествования» (Там же).

В данном разделе анализируется интрига слова в тексте «Сосновая поляна. Ася» – первом из восемнадцати рассказов сборника К. Букши «Открывается внутрь» (2018), объединенных инвариантным сюжетом попытки восстановления дефицита личности.

Событийный статус здесь имеют не происходящие явления внешней жизни героев, а экзистенциальный поиск своего *Я*. Интрига реализуется не фабульной чередой событий, а вербальной ее презентацией. С сюжетной точки зрения это рассказ о том, как осенним утром героиня Ася с тремя детьми едет домой в маршрутке. Данное описание прерывается вставками-аналепсисами о жизни Аси. Процессуальный опыт прошлого героини, пребывающей в полузабвении, духовном сне, покорно следующей своему пути, сменяется внезапным «пробуждением»: она решает взять ребенка из детдома, таким образом пока еще неосознанно пытаясь решить вопрос о своем рождении, который в итоге трансформируется в потребность обрести себя, преодолеть кризис идентичности.

Рассмотрим, каким образом интрига слова воплощена в 12 эпизодах текста, графически разделенных автором астерисками.

1-й эпизод – итеративное описание осеннего утра на окраине Петербурга в момент, когда героиня с тремя детьми идет по направлению к маршрутке. Сема спокойствия здесь ведущая («Вокруг спокойствие», «Очень спокойно вокруг», «Ветра совсем нет» (Букша, 2018, с. 10)). Однако описанное зарождение нового дня («За железнодорожной станцией Сосновая поляна начинается слабенькое осеннее утро» (Там же, с. 9)) вкупе с мотивом движения

(«Триста шестая разворачивается на площади перед станцией <...> Триста шестая покачивается» (Там же, с. 10)) неявно указывает на возможное изменение первоначального состояния.

Во 2-м эпизоде повествуется о попытках Аси выяснить у матери, кто ее отец. Начинается данный эпизод со слов «каждый раз». Как отмечает В. И. Тюпа, «расположение деталей в пределах кадрового единства фразы устанавливает задаваемый читателю ракурс видения. В частности, специфика кадропорождающих возможностей такова, что “крупный план” ментального видения создается местоположением семантических единиц текста в начале и, особенно, в конце фразы» (Тюпа, 2016, с. 24). Таким образом, разговоры героини с матерью об отце – это повторяющееся действие, не обладающее событийным статусом, а являющееся процессуальным опытом. Юмористическое повествование нарратора («Мама каждый раз говорит разное... она каждый раз начинает выкручиваться. Сводит глаза к переносице и говорит что-нибудь высокоумное, предположительно такое. Каждый раз – какое-нибудь новое откровение» (Букша, 2018, с. 11) соответствует Асиному настроению: пока ее только «смех разбирает». В маркированном положении концовки второго эпизода оказываются слова матери Аси «...живи себе спокойно как хочешь!» (Там же), неявно отсылающие нас к доминирующему мотиву спокойствия первого.

3–6-й эпизоды – повествование о прошлом героини, насыщенное внешними происшествиями с сюжетной точки зрения, строго говоря, событийным статусом не обладающими. Мотив полузабвения, следования по начертанному пути жизни, по определенному маршруту здесь ведущий. Речь нарратора иронична, он не раз подчеркивает, что Ася находится в духовном сне («О бездетности Ася почти не переживала», «Ася совершенно не переживала...», «И Ася опять не переживала», «Ну а про детей Ася и вовсе не переживала и продолжала не переживать...» (Там же, с. 2, 13, 14, 15)). Жизнь героини представлена чередой случаев, не затрагивающих ее подсознания (роман с профессором философии, «пара-тройка» браков).

Слова «когда вдруг однажды так получилось» (6-й эпизод) маркируют изменение не только во внешней жизни Аси, но и изменение ее внутреннего состояния («...а вот Ася начала задумываться» (Там же, с. 15)). Детективный элемент истории о том, кто же на самом деле является отцом героини, трансформируется в поиск своего внутреннего я, в попытку преодолеть кризис идентичности. И первый шаг в этом направлении – решение усыновить ребенка из детского дома. С трансформацией Асиного сознания происходят изменения в речи нарратора. Именно с данного момента тон наррации меняется, ироническо-шутливое повествование становится более серьезным. В одном высказывании теперь смешиваются «два смысловых и ценностных кругозора» (Бахтин, 1975, с. 18). В речь нарратора посредством несобственно-прямой речи «вплетается» голос героини: «Странное это было место – детдом. И с помощью сироткам выходило странно. Дети улыбаются, благодарят тебя, стараются понравиться. Но стоит хотя бы чуточку, хоть немного взглядеться, и становится понятно, что здесь как будто пустыня, где каждого грызет жестокий голод и жажда, а воды никто не приносит» (Букша, 2018, с. 16). Усыновление Асей детей трансформирует и ее восприятие маминих рассказов об отце, смех сменяется досадой героини: «И на этот раз ей уже и не забавно, а скорее досадно. В чем сама идея этого вранья?» (Там же, с. 21).

В 7–10-м эпизодах описываются поиски героиней детей и напряженная попытка объяснить тайну своего рождения. С нарастанием интенсивности этих поисков все более настойчиво Ася старается разгадать тайну.

В кульминационном, 11-м, эпизоде Ася, отрешенно наблюдая за чтением детей по дороге домой, напряженно размышляет о своей истинной сущности («Хочется разобраться, как доктор Хаус. Почему “скажи спасибо”, и откуда идея про детдом? Откуда вообще такой ход мысли?» (Там же, с. 23)). Завершающая эпизод фраза маркирует изменение ментального состояния – героиня обретает внутреннюю идентичность: она осознает, что ее воспитывала не родная мать, а сестра настоящей матери, трагически погибшей, когда Асе было всего полгода («Тогда все складывается. Тогда понятно, почему все ... И

про папашу почему врет – тоже понятно. Не знает она, кто папаша. Если она сама не мама, то откуда папу-то возьмет?» (Там же, с. 25)). Понимание собственной сущности в сознании героини метонимически соотносится с вопросом о подлинном имени («...теперь Ася знает правильный вопрос:

– Мам, а мам, а как меня звали на самом деле?» (Там же, с. 25–26)).

Заключительный, 12-й, эпизод играет не менее важную роль. Обретает себя не только главная героиня, но и ее сын, Ромка. В ситуации, казалось бы, детского выбора: делиться или нет сладостями – он неосознанно делает выбор в пользу новообретенной семьи, нового себя («...и Ромка видит, как наравне с маршруткой какой-то мальчик бодро чешет... У мальчика такие же куртка и рюкзак, как были у Ромки, когда они жили еще с мамой, и Ромке очень хочется, чтобы это он сам и был и тогда, но на самом деле это другой мальчик... И как только он это понимает, как рука сама тянется в карман за жовой, а там уж – че делать» (Там же, с. 26–27)).

«Сосновая поляна. Ася» – первый рассказ сборника К. Букши «Открывается внутрь». Он задает смысловой вектор всей книге. Интрига слова рассказа «Сосновая поляна. Ася» в частности и всей книги в целом развивает сюжет обретения внутренней идентичности лишенным целостности сознанием, что соотносится с нелинейно организованным, фрагментарным композиционным оформлением текста. Читательский интерес сосредоточен не на внешнесобытийной стороне текста, а на том, в какой последовательности и в какой тональности презентуются истории героев: в проанализированном тексте это движение от итеративного пейзажного описания, являющегося изоморфным по отношению к внутреннему состоянию духовного сна героини, через эпизоды-аналепсисы о ее прошлом к изменению ментального состояния Аси, что и является подлинным событием данного текста. Интрига слова позволяет прочесть текст рассказа как сообщение о потенциальной возможности преодоления отчужденности от своего Я.

4.3. Орнаментальная дискурсивность в контексте проблемы утраты / поиска идентичности («Калечина-Малечина» Е. Некрасовой)

Изучение отечественной прозы 2010–2020 гг. привело нас к следующему наблюдению: в текстах современных писателей, как было показано выше, важен не столько сюжет внешний, сколько сюжет внутренний, ментальный, разворачивающийся в сознании героев. При этом ментальные трансформации показаны на уровне языковом и воплощаются посредством интриги слова. В продолжение этих размышлений укажем на то, что в интересующих нас текстах особую – повышенную – значимость приобретают различные аспекты, организующие уровень вербализации наррации. Исследователи отмечают, что в историко-литературном контексте подобный тип организации текста был актуализирован в орнаментальной прозе Серебряного века, изученной в трудах В. Б. Шкловского (Шкловский, 1929), Н. А. Кожевниковой (Кожевникова, 1976), Л. Силард (Silard, 1986), В. Шмида (Шмид, 2014). В настоящее время такой тип организации наррации переживает своеобразный ренессанс, что и обуславливает наше внимание к названному феномену.

В. Шмид замечает, что явление орнаментальной прозы тесно связано с мифологическим мышлением: «... Орнаментальная проза реализует мифическое отождествление слова и вещи как в иконичности повествовательного текста, так и в сюжетном развертывании речевых фигур, таких как сравнение и метафора» (Шмид, 2014, с. 671–672). Для орнаментальной прозы, как и для мифического мышления, свойственно «нарушение действительного для реалистического мышления закона не-мотивированности, арбитrarности знака» (Там же, с. 672). Подобная повествовательная организация, как отмечают исследователи, является не самоцелью, а следствием «неклассического» миропонимания: «В переломные эпохи художественное сознание, не обнаруживающее способов объяснения новой действительности,

вероятно, ищет не столько готовые ответы, сколько повторяющиеся формулы прошлого, и находит их в мифе, который возрождает мифическое мышление» (Ворон, 2019, с. 25). Эти наблюдения являются «ключом» к пониманию текстов А. Белого, А. Ремизова, Вс. Иванова, Е. Замятина, И. Бабеля.

Современная проза так же, как и проза модернизма и авангарда, создается в переломную эпоху. Писатели так же ищут адекватную форму для осмысления действительности. В данном разделе мы обратимся к изучению романа Евгении Некрасовой «Калечина-Малечина», написанного в традициях орнаментальной прозы, постараемся осмыслить природу современной орнаменталистики и ее связь с проблемой утраты / обретения личностной идентичности.

Уже само название отсылает нас к стихотворению А. Ремизова из книги «Посолонь». Иконичная связь между звуком и смыслом, свойственная орнаментальной прозе, проявляется в корреляции между заголовком, именем главной героини (ее зовут Катя) и «считалочкой», ритуальной формулой, помогающей ей переждать «плохое» («Катя катится-колошматится»). Отметим, что в тексте А. Ремизова речь идет о детской игре с помощью палки, называемой «малечиной», на которую крепится деревянная куколка или какое-либо подручное средство. Первый корень лексемы «Калечина-Малечина», вероятно, восходит к глаголу «калечить» (Березович, Малькова, 2020, с. 24). «Искалеченной» можно назвать главную героиню – такой ее делают окружающие. Начальные звуки слова «катится» паронимически связаны с именем героини и первым корнем лексемы, являющейся заглавием текста Ремизова: *Катя – катится – калечина*. Вторая часть «считалочки», состоящая из лексемы «колошматится», соотносится с мотивом колтуна – ведущим мотивом книги, на обложку которой вынесен слоган «Распутать колтун и не стать кикиморой». «Колошматится» созвучно «колтуну». Таким образом между словами устанавливается окказиональная смысловая связь. Эти и другие «приметы» орнаментализма, о которых будет сказано ниже, позволяют понять, что в центре данного текста представлен особый сюжет – сюжет ментальной

трансформации: значимым становится то, что происходит не во внешней сфере, а во внутренней – в сознании героини, переживающей душевный переворот.

Композиционно роман состоит из 9 глав и эпилога. Экстрадиегетический нарратор разворачивает историю нескольких дней из жизни третьеклассницы Кати. В 1–4-й главах представлено итеративное повествование. Роман начинается уже упомянутой «считалочкой» «Катя катится-колошматится», которую героиня проговаривает про себя каждый раз, «чтобы переждать что-то плохое» (Некрасова, 2020, с. 7). Собственно «плохое» – это реальность, тот процессуальный опыт (опыт узнаваемых повторений), который Катя вынуждена переживать ежедневно: невнимательность матери, жестокость отца, отсутствие понимания со стороны учителей и враждебность одноклассников. Обращение к ней со стороны взрослых максимально формализовано. Так, общение с матерью ограничено обменом короткими ритуальными сообщениями («...Катя писала маме в сообщениях “Позавтракала”, “Пришла в школу”, “Пришла домой”. Мама отвечала: “Молодец”» (Там же, с. 11–12), реплики отца свидетельствуют о максимальной отчужденности («“Ты что, умственно отсталая?” – спросил папа» (Там же, с. 53) или «...папа сказал: “Не надо ее никуда отдавать, она нас только позорит”» (Там же, с. 42)). Одноклассники называют ее «дебилкой», а «лучшая и единственная подруга» – «жалкой паскудой» и «лохматой курицей» (Там же, с. 34). Отметим также, что процессуально здесь не только то, что происходит с Катей, но и все, что связано с жизнью ее родителей и окружающей действительностью, что маркируется многократным употреблением в первых главах романа лексем «всегда», «часто», «обычно», «повторять». Это проживание ритуализированной, лишённой смысла жизни подчеркнуто отождествлением матери с роботом («молчаливым роботом», «мама вялым роботом», «мама щелкала [по клавишам компьютера] как автоматическая» (Там же, с. 107, 54, 105)).

Перманентное пребывание в системе вынужденных социальных и эмоциональных связей приводит героиню к кризисному состоянию. Находясь в

стрессовой ситуации, Катино диффузное сознание трансформирует реальность, искажая ее: «Текст на доске расслоился и летал перед доской ошметками» (Там же, с. 28), «Катины глаза будто лопнули, а мочки залезли в ушные дыры. Невыросшие превратились в мявкающих монстров. Учительница – в монстра покрупнее. Чудовище Вероники Евгеньевны выхрипнуло знакомое Кате словосочетание. Монстр рядом с Катей приподнялся и пополз к доске. Учительницазавр начал рычать в рифму» (Там же, с. 30).

Подобное восприятие мира напрямую связано с креативным потенциалом героини, который носит в том числе компенсаторный характер. Катя обладает творческим воображением. Ее любимым занятием является мысленное рисование, преображающее окружающую действительность: смотря ночью на потолок, она представляет, что «разводы от соседских заливов сливаются в города, горы, деревья, рыб, людей с головами животных, фигуры голых людей, изогнутые лестницы и сросшиеся сапоги» (Там же, с. 43)). Пытаясь справиться с травмирующими событиями, героиня осмысляет их через поэтические строки. Так, решая примеры на контрольной, непонятный ей язык математических «столбиков» она заменяет на другие – поэтические – «столбики»-строки:

«Одну тысячу девятьсот восемьдесят четыре

Поделить

На шестнадцать

Равняется – я одна в квартире.

Девятьсот

Минус

Одиннадцать

Равно –

Время убежало давно» (Там же, с. 66–67).

Переживая о разбитом по ее вине телефоне одноклассницы, она сочиняет такие строки:

«Папина зарплата

Плюс

Зарплаты мамы

Равно –

Плата за телефонные раны» (Там же, с. 99).

Подобные примеры дивергенции внешнего и внутреннего еще раз подтверждают, что героиня пребывает в ментальной изоляции, испытывая кризисное разобщение с окружающим миром. Поэтический язык не помогает ей осмыслить действительность, а напротив, он дает возможностью абстрагироваться от реальности.

Поэтические потенции героини являются одним из проявлений ее особого восприятия действительности, свойственного и нарратору, солидаризирующемуся с точкой зрения героини (посредством несобственно-прямой речи внутренняя речь Кати вплетается в речь нарратора). Они воспринимают мир метафорически. Этот процесс носит тотальный характер: внешность персонажей, их действия и эмоции («Ужас предстоящего начал гоняться за ней», «Ужас резал глаза, вцепился в горло, барабанил по вискам и животу» (Там же, с. 99, 129–130)), реалии внешнего мира идентифицируются через метафорические образы, зооморфизацию с помощью творительного превращения («Катя кроликом», «стервятниками шли», «полудохлой рыбой», «небо затянулось серой волчьей шкурой» (Там же, с. 34, 35, 70, 89)). Более того, заложенное в семантике подобного метафорического *слова* первично, именно посредством слова в сюжете эксплицируется то, что зашифровано в номинации героя. Все, что окружает Катю, воспринимается одушевленным: «Справа затаилась Катина комната. В ней как убитый спал диван... Стол... часто побаивался, что на него повалится полка с книжками» или «В ванну плакал кран, у машинки в брюхе лежал платок. Под потолком и под ванной сидела только плесень» (Там же, с. 128, 268).

И нарратор, и Катя воспринимают мир в неразрывном единстве внешнего и внутреннего («На снег капал с неба теплый абрикосовый свет... лучи становились добрыми» (Там же, с. 238)).

Опираясь на теорию О. М. Фрейденберг о возникновении метафоры, изложенную в труде «Миф и литература древности», можно предположить, что

подобное восприятие мира, отраженное в повествовании романа, свидетельствует о возвращении к образному мифологическому сознанию. Создавая, подобно героям романа «Риф», «второе самостоятельное объективное бытие» (Фрейденберг, 2008, с. 30), и нарратор, и Катя переосмысливают и «перекодируют» действительность в попытке защититься от безумия и жестокости окружающего мира, а значит, метафорическое переосмысление обладает текстопорождающим потенциалом. Помимо компенсаторной, миф выполняет заместительную функцию, позволяя пережить катастрофический опыт.

Точкой бифуркации, разделяющей жизнь героини на до и после, становятся слова учителя о том, что та собирается переводить Катю в школу для умственно отсталых. В композиционно центральной пятой главе она решает покончить жизнь самоубийством, отравившись газом, однако в критический момент ее спасает кикимора, которая живет в одной с семьей Кати квартире. Заметим, что кикимора появляется в тот момент, когда Катя пытается совершить самоубийство, однако приметы ее пребывания проявляются намного раньше. Кикимора крадет вещи, наводит беспорядок, спутывает волосы героини в колтуны, распускает варежки, связанные для урока труда.

Думается, что кикимора, образ которой в фольклорной традиции связан с миром мертвых, «нечистой смертью» (Березович, Малькова, 2020, с. 23), является своеобразным альтер-эго Кати, на что указывает положение героини в семье (мать ее не замечает, отец унижает), а также постоянное сравнение наполненных слезами глаз Кати с болотом (ср. с просторечным выражением «кикимора болотная»): «Катя с заболоченными глазами закончила строчку», «Слезы постояли в болотце глаз» (Некрасова, 2020, с. 29, с. 161).

В 6–8-й главах героиня сознательно пытается быть «нормальной», спасти себя, выйти из ментальной изоляции: она пробует поговорить с одноклассниками, учителем, едет забирать деньги у обманувшего ее отца дяди Юры. Изменение состояния подчеркивается доминированием лексем «вдруг»,

«удивилась» и возможностью проговорить травмирующий опыт прошлого: «Катя вдруг остановилась. Ей сделалось понятным все произошедшее», «Вдруг Катя заговорила, запричитала, что она поняла, что ее никто не любит и не хочет слушать, и понимать, и помогать» (Там же, с. 156, 162).

Сема понимания также становится ведущей. Героиня пытается преодолеть ментальную изолированность, обрести себя: «Она решила, что нужно немедленно прекратить вспоминать... Надо действовать, убыстраться», «Невыросшая подумала, что стала теперь везучая, как Лара. “Нет. Я везучая, как я!” – это додумала Катя» (Там же, с. 180, 243).

На повествовательном уровне это отражается посредством многочисленных диалогов со знакомыми и незнакомыми ей людьми, в которые героиня вступает без труда, на сюжетном – в эпизоде успешного взаимодействия с другими детьми: «Катя не представляла до этого вечера, что можно быть счастливой, просто делая что-нибудь вместе со всеми» (Там же, с. 258–259).

В 9-й, заключительной главе героиня слышит, что родители собираются разводиться и осознает, что коммуникация с ними невозможна («...выросшие разговаривают на отличающемся от ее языке и не понимают ее», «Звук от движений в гостиной рассказывал о том, что мама устала и теперь отпускает папу в самостоятельное плавание по квартире» (Там же, с. 266, 269)). В попытке спастись от страшной реальности, героиня ищет кикимору, повторяя услышанное от нее стихотворение «Калечина-Малечина», таким образом буквально «трансформируясь» в кикимору. Именно в этот момент она вспоминает, «откуда берутся Кикиморы: они – бывшие не пригодившиеся никому в мире живых невыросшие» (Там же, с. 271). Эта мысль, транслирующая тотальное одиночество героини, приводит ее к повторной попытке суицида.

Если проследить за языковым оформлением романа, можно понять, что мортальная семантика неявно актуализирована уже в первых главах. Об этом свидетельствуют ретроспективное повествование в виде вставки-аналепсиса о

том, что четыре месяца назад Катя увидела на улице лысую девочку и сказала маме, что хочет такую прическу, а также слова мамы о том, что эта девочка «сильно болеет и скоро умрет» (Там же, с. 8); упоминание об умершей бабушке. Кадры ментального видения в данном фрагменте выстраиваются нарратором таким образом: «...бабушка умерла от напавшей на нее болезни, полежала немного в своем доме в гробу на табуретках. Одну из них увезли потом домой, и теперь на ней сидела Катя, когда мама плела ей косу» (Там же, с. 14); болезненное расчесывание Катя при этом сравнивает с медленной смертью («Расчесывание – это как убивание» (Там же, с. 14)) – все это вкупе с актуализацией темной цветовой символики неявно указывает на возможность трагического исхода.

В тексте романа интенсифицируются мотивы распада, разложения, концентрирующиеся в образе червя, ассоциирующегося с перечисленными мотивами. Он изображен на пижаме, в которую одета героиня, Кате видится, что вместо макарон она ест «желтых червяков в молоке» (Там же, с. 13), наконец, в тексте есть прямые сравнения Кати с червяком («Давай снимем [косынку], а то ты как червяк», «...червяком добралась до открытого бельевого шкафа» (Там же, с. 59, 269)), что можно считать прямым отождествлением героини с существом, ассоциативно связанным с хтоническим, подземным миром.

В. И. Тюпа отмечает: «Подобно тому, как событийная интрига представляет собой рецептивное напряжение между началом и концом рассказываемой истории, интрига слова является рецептивным напряжением между начальным и конечным словом, фразой, абзацем излагающего историю текста» (Тюпа, 2018, с. 172). Текст романа начинается и завершается ритуальными формулами, произносимыми главной героиней («Катя катится-колошматится» и «У Калечины одна деревянная нога...» (Некрасова, 2020, с. 7, 280)), однако ситуации, порождающие их произнесение («ожидание чего-то плохого» и выполнение спокойной, монотонной работы), сигнализируют о

ментальной трансформации героини. Она обретает самоидентичность, вступая в конструктивный диалог с окружающими («Каждый вечер мама с Катей выкраивали отрывки времени, чтобы разговаривать и рассказывать друг другу, как прошел их день», «По капельке она стала общаться с другими невыросшими» (Там же, с. 278, 279)). В начале и в конце романа мать героини говорит одну и ту же фразу «Не придумывай», но в разных контекстах. В первой главе данное выражение отражает ритуальность общения с дочерью, невнимание к ней, в финале эти слова являются реакцией на попытку Кати повторно совершить суицид: «– Ты что?! Не придумывай! – закричала мама, подбежала к ней, сняла с подоконника и на руках перенесла в середину кухни, как совсем невыросшую» (Там же, с. 271). Эти слова завершают 9-ю финальную главу. Только попытка самоубийства Кати выводит мать из автоматизма восприятия, она наконец обращает внимание на дочь. Об этом свидетельствует использование сравнительного оборота «как совсем невыросшую».

Подведем итог. Как и произведения 20-х гг. XX в., текст Е. Некрасовой, написанный спустя столетие, становится попыткой осмыслить современную действительность посредством особого языка – языка орнаментальной прозы. Однако если в орнаментальной прозе прошлого века, по замечанию исследователя Л. Силард, «иррациональность, стихийность выступала как нечто онтологическое, как господствующий закон устройства Вселенной, как основа жизни сознания» (Цит. по: Шестакова, 2019, с. 14) то для современного автора подобная организация сигнализирует о насущной потребности современного человека обрести целостность, проявляющуюся в необходимости единения не только с другим сознанием, но и с окружающим миром.

Выводы

Осуществленное в данной главе исследование исчерпывающе подтверждает гипотезу о наличии корреляции не только между кризисными смыслами и определенными сюжетно-жанровыми техниками их воплощения – в зону корреляции оказывается включенным и дискурсивный уровень эпического текста. Лиминальная сюжетика, оказывающаяся эстетически эффективным означающим для кризисной идентичности героя, обуславливает перенос внимания реципиента с внешнефабульного уровня на уровень событийности ментальной. Необходимость поиска адекватных художественных техник репрезентации этого типа событийности провоцирует выдвижение на первый план интриги слова. Сегментация травмированного сознания репрезентируется нелинейной нарративом, в организации которой парадигматические связи оказываются сильнее синтагматических, сюжетная когерентность уступает связности, поддерживаемой цепочками эквивалентностей, сдвигающей эпическое письмо в сторону лирического. В рассмотренных нами текстах диегетическая реальность утрачивает свою традиционную приоритетность. Для кризисного сознания не менее «достоверной» реальностью оказывается слово (и стоящий за ним виртуальный мир, заключенный в рамки *Я*), активно формирующее диегетическое пространство, продуцирующее в нем новую недетермированную внешними обстоятельствами сюжетнику. Опора на эту – уходящую в миф – практику становится еще одной (наряду с принятием *Другого*) стратегией преодоления кризисности, которую готова предложить своему читателю современная проза.

Заключение

Кризис идентичности современного человека является одним из последствий социокультурных и онтологических трансформаций, произошедших в конце XX – начале XXI вв. Литература становится платформой, на которой происходит осмысление феномена кризиса идентичности. Проявившись еще в классической литературе, вопросы проблематизации и поиска самоидентичности остаются актуальными и для современных авторов.

Основным вопросом, на который направлена художественная рефлексия в анализируемых нами текстах, становится природа субъекта кризисной идентификации. В основе данной кризисности лежит рассогласование самости и характера, *я-для-себя* и *я-для-других* вследствие несогласия с внешней заданностью, нерелевантностью социальных ролей, невозможности отрефлексировать опыт прошлого, потери своего места в бытии. Проявляется данное состояние различно: ментальная изоляция, ритуализированное существование, а также попытки «перекодировать» собственное *Я* посредством создания контрфактуальных сюжетов. Крайней степенью проявления данного состояния становятся диффузия личности героя, состояние деперсонализации.

Внимание авторов сосредоточено не только на фиксации проблематизированного *Я*, но и на поисках способов выхода из данного состояния.

Сознание современного героя с его «неклассическим» миропониманием, явленным в анализируемых нами текстах, апеллирует к мифологическому мышлению. Оно становится возможностью заслониться от «страшного мира», что либо приводит к своеобразной духовной смерти, все большей ментальной изолированности персонажа, потере его субъектности в связи с невозможностью отрефлексировать опыт прошлого, следствием чего является ритуализированное существование, «подмена» реальности мифами («Риф»

А. Поляринова), либо отражает креативный потенциал, восприятие действительности, основывающееся на своеобразном пантеизме, метафоризации окружающей действительности («Калечина-Малечина» Е. Некрасовой). В противовес реалистическому мышлению, действующему по семиотическому закону немотивированности, арбитrarности знака, мышление современного героя воспринимает мир в неразрывном единстве внешнего и внутреннего. На дискурсивном уровне проявлением такого типа мышления становится обращение к орнаментализму.

Еще одним «способом» преодоления кризисного состояния, атомизированности сознания становится открытие интерсубъективной реальности. Для героев современной отечественной литературы выходом из дивергентного, замкнутого, уединенного сознания становится восстановление «диалога согласия» (М. Бахтин) со своим *Другим* – окружающими и миром в целом («Протагонист» А. Володиной, «Принц инкогнито» А. Понизовского, «Собаки и другие люди» З. Прилепина, проза К. Букши, Е. Некрасовой). Позиция уединенного сознания оказывается губительной не только для героя русской классической литературы, но и для героя современности («Риф» А. Поляринова, рассказы «Красный тазик», «Ключ внутри» К. Букши).

В текстах актуальной эпики («Автопортрет неизвестного» Д. Драгунского, «Собаки и другие люди» З. Прилепина, «Открывается внутрь» К. Букши) мы встречаем примеры «высшей формы» интерсубъективности – явления неосинкретизма (С. Н. Бройтман) – особого мировидения, для которого свойственно восприятие мира как единого целого. Фрагментированное сознание современного человека производит оцельнение посредством вновь обретенной «дополнительности и единораздельности» *Я* и *Другого* (С. Н. Бройтман), генетически восходящих к архаическим субъектным структурам.

С идеей интерсубъективности тесно связана идея панкогерентности – связи всего со всем («Каждые сто лет» А. Матвеевой, «Автопортрет неизвестного» Д. Драгунского). Обратим внимание, что данная идея является значимым поворотом к конвергентному сознанию, к своему *Другому*.

Обращение к характерной для русской классики онтологизации слова, наделение его сакральными функциями также становится одним из исследованных нами способов преодоления личностной кризисности. В современной эпике интенсифицируются мотивы книги, словаря как особой упорядочивающей системы, которая способна противостоять хаосу современности («F20» А. Козловой). Идея онтологизации слова реализуется посредством творческих потенций героев («Калечина-Малечина», «Начало» Е. Некрасовой), вербализация мысли через создание текста – письма, романа («Протагонист» А. Володиной, «Автопортрет неизвестного» Д. Драгунского, «Собаки и другие люди» З. Прилепина, «Каждые сто лет» А. Матвеевой) – приравнивается к поступку в бахтинском его понимании: не только действие, но и каждая мысль становится поступком.

«Инструментом» преодоления кризисного состояния становится воображение героев. Создавая контрфактуальные сюжеты, в которых актуализируется личный событийный опыт, они осуществляют автонарративный пересмотр своего существования. Таким образом и происходит выстраивание идентичности.

Преодоление, как правило, происходит не на внешнем уровне, а на внутреннем, в сознании героев, что позволяет сделать вывод о том, что для современной литературы первичны события ментального типа.

Кризисность манифестируется и на уровне презентации наррации. Так, в частности, при исследовании современной прозы нами была обнаружена корреляция между кризисным состоянием героев и различными структурными элементами текста. С помощью лиминальной модели сюжетосложения авторы исследуют «обряды перехода», которые проживает современный человек. По нашему мнению, этот тип сюжета, в семантике которого исторически заложено изменение, трансформация субъекта, напрямую связан с содержанием анализируемых текстов. В современной эпике лиминальная модель отражает стремление современного человека восстановить дефицит личности через осмысление травматического прошлого, поиск адекватного языка для разговора

об этой травме («Риф» А. Поляринова, «Протагонист» А. Володиной); с помощью данного сюжета с разных ракурсов изучаются принципиально новый, предполагающий выход за рамки привычной онтологии, способ человеческого существования, влияние на сознание человека трансгуманистических концепций, попытки преодоления этого влияния, а также результаты трансформаций («Икарова железа» А. Старобинец). Выбор «упрощенной схемы» существования – следование установкам массовой культуры, СМИ – приведет к полной утрате ощущения самотождественности. Таков в футурологическом прогнозе А. Старобинец итог «человека массы», феномен которого разрабатывался в работах М. К. Мамардашвили. Обозначенные нами изменения в сознании героев коррелируют с изменениями в последовательности событийной цепи, репрезентирующей лиминальный сюжет. *Пороговая фаза (испытание смертью)* связана с трансформацией ментального состояния и может быть перемещена в начало, запуская процесс переосмысления собственного Я, а *фаза преображения* может быть подвержена редукции вследствие отказа от этого переосмысления либо его невозможности.

Помимо сюжетных, мы выявили значительные жанровые трансформации. Репрезентация «распавшегося» сознания лишает целостности и монолитности романное начало, что отражается в нарушении линейного повествования, текстовой дисперсии, построении повествования по принципу монтажа. Возникает особая форма повествования, обозначенная нами как жанр «романа в рассказах» (проза К. Букши), колеблющийся между собственно романной формой и формой «сборника / цикла рассказов». Думается, что подобный тип повествования напрямую коррелирует с мыслью исследователей *trauma studies* о том, что существует особая связь между содержанием и формой травматического повествования. Одной из главных его характеристик является фрагментарность, она связана с тем, что человек, переживший травматический опыт, не может восстановить целостность воспоминаний о случившемся событии.

В целом для современного романа свойственна гибридизация – совмещение в пределах одного текста различных родо-жанровых форм. Эпические тексты могут быть построены по законам лирики, в центре – не событийная цепь, а рефлексия героя, что объясняет нарушение свойственного эпосу «объективного» повествования, ослабление причинно-следственных связей, так как в лирическом тексте события даны опосредованно, через переживания героя («Собаки и другие люди» З. Прилепина). Современный автор переосмысляет жанровый инвариант архаической трагедии, в центре внимания которой находится конфликт самоопределений, однако акцент смещается с изменения внешнего статуса на внутренний. Гибридизация эпического и драматургического также предлагает героям – а с ними и читателю – опыт непосредственного (в буквальном смысле: не опосредованного фигурой нарратора) проживания внутренней трансформации и прямого свидетельства о ней.

Современная эпика совмещает в пределах одного текста не только различные родо-жанровые модификации, ей свойственно сложное взаимодействие фактуального и фикционального начал, в частности эго-документа и романа. Анализ сборника «Собаки и другие люди» З. Прилепина и романа «Каждые сто лет» А. Матвеевой позволил нам сделать вывод о том, что данные тексты написаны по конвенциям авто- и экзофикциональной литературы, предполагающей особый – авторефлексивный – модус говорения, с помощью которого транслируется трансгрессивный опыт пишущего. Написание текста приравнивается к поступку, посредством нарративной фиксации формируется аффективная связь между прошлым и настоящим и их переосмысление, а следовательно, и переосмысление пишущего Я.

Отмеченные выше аффективность, трансгрессия, авторефлексивность, письмо, обладающее терапевтической функцией, использование в фикциональных текстах элементов нефикциональной наррации, эго-документов, сверхжанра свидетельства позволяют связать проанализированные нами тексты с междисциплинарными исследованиями, посвященными

изучению травмы (trauma studies), и могут быть рассмотрены как инструменты для описания «языка травмы». Анализ современной отечественной эпики подтверждает вывод исследователей о том, что проблема «языка травмы» напрямую связана с ее репрезентацией в повествовании и что именно посредством повествования происходит выстраивание идентичности героя.

Нами уже было отмечено, что актуальная эпика сосредоточена не только на описании кризисного состояния субъекта, но и на поисках выхода из данного состояния. Это, в свою очередь, обуславливает поиск способов оцельнения текста, принципов когерентности на уровне вербализации наррации. В современной прозе происходит смещение акцента с сюжета, актуализирующего внешнесобытийную сторону, действия персонажей, на сюжет внутренний, происходящий в сознании героя. Смысловой доминантой становится «ментальная событийность» (В. Шмид). На повествовательном уровне подобные сдвиги манифестируются ослаблением фабульности и усилением роли интриги слова, «события рассказывания», воплощенного в речевом строе повествования (проза К. Букши, Е. Некрасовой). Исследователи отмечают, что данный тип интриги выдвигается на первый план в орнаментальной прозе. В традициях орнаментализма написан роман «Калечина-Малечина». Подобная повествовательная организация является не самоцелью, а, как уже было отмечено, следствием «неклассического» миропонимания. Оно сигнализирует о насущной потребности обрести целостность, проявляющуюся в необходимости единения не только с другим сознанием, но и с окружающим миром.

В исследуемых нами текстах авторская интенция направлена на актуализацию парадигматических связей – комплексов мотивных эквивалентностей, позволяющих собрать из фрагментов целостное высказывание о преодолении кризиса. Прием художественной редупликации (*mise en abyme*), различные комбинации использования несобственно-прямой речи позволяют представить дискурсивное пространство современного текста как территорию встречи нескольких субъектов внутри него. При этом осуществляется радикальный

нарративный «поворот к читателю», а значит, интерсубъективная реальность расширяет свои границы, ментальное событие, внутреннее преобразование – преодоление травмирующей атомизированности сознания, по мысли современных авторов, должен осуществить не только герой, но и читатель. В этом современная литература наследует традиции, которая берет начало в зрелом творчестве А. П. Чехова.

В целом стоит отметить, что современный литературный процесс и, в частности, актуальная эпика при всей ее сложности, обилии разнообразных повествовательных техник, родо-жанровых трансформаций ориентированы на осмысление литературной и философской традиции, зарождающейся еще в начале XX в. Исследованные нами произведения по своей сути воплощают на новом уровне принципы модернистского мышления. Для современного автора первостепенными оказываются универсальные, онтологические, вневременные вопросы (обретение своего *Я*, восстановление диалога с *Другим*, преодоление разобщенности с окружающим миром), что было также особо значимо для литературы Серебряного века. В современной прозе также реализуются такие важнейшие принципы модернистского мышления, как не зависящее от конкретно-исторических, социальных аспектов решение экзистенциальных вопросов, доминирование бытийного плана.

Некоторые особенности писательской техники последних десятилетий также берут свое начало в модернистской традиции: это смешение различных точек зрения, форм повествования. Думается, что подобная ориентация на литературную традицию может быть интерпретирована как диалогичность авторского мышления, то есть стремление на самом высоком уровне – уровне творческого сознания – ориентироваться не только на себя, свое креативное *Я*, но и на своего *Другого* – предшественника, писателя-модерниста. Разомкнутость сознания современного героя и его создателя, апелляция к литературной традиции, восстановление преемственности позволяют

рассматривать исследованные нами тексты в русле неомодернистской литературы.

Настоящая работа открывает широкий круг исследовательских перспектив. В дальнейшем аналитическая работа может быть направлена на изучение феномена кризиса идентичности и способов его преодоления на более широком материале прозы, на диахронически ориентированное исследование. Перспективным видится расширение материала изучения посредством анализа лирических и драматических текстов, в центре которых находится кризисный субъект самоидентификации. Междисциплинарный характер понятий «идентичность» и «кризис идентичности», их актуальность в сфере современного гуманитарного знания позволяют предположить, что продуктивными могут оказаться исследования на стыке различных дисциплин.

Список литературы

1. Абашева, М. П. Литература в поисках лица (русская проза в конце XX века: становление авторской идентичности) / М. П. Абашева. – Пермь : Изд-во Пермского ун-та, 2001. – 320 с. – Текст : непосредственный.
2. Абашева, М. П. Русская проза в конце XX века: становление авторской идентичности : специальность 10.01.01 «Русская литература» : автореф. дис. ... д-ра филол. наук / Абашева Марина Петровна. – Екатеринбург, 2001. – 409 с. – Текст : непосредственный.
3. Аверинцев, С. С. Попытки объясниться: Беседы о культуре / С. С. Аверинцев. – Москва : Правда, 1988. – 48 с. – Текст : непосредственный.
4. Аверинцев, С. С. «Скворешниц вольных граждан...». Вячеслав Иванов: путь поэта между мирами / С. С. Аверинцев. – Санкт-Петербург : Алетея, 2001. – 176 с. – Текст : непосредственный.
5. Аверинцев, С. С. Связь времен / С. С. Аверинцев. – Киев : Дух и Литера, 2005. – 448 с. – Текст : непосредственный.
6. Агеева, Н. А. К вопросу о границах фикциональсти рассказанного события. «Каждые сто лет. Роман с дневником» А. Матвеевой / Н. А. Агеева. – Текст : непосредственный // Филология: научные исследования. – 2023. – № 8. – С. 12–20.
7. Агрятин, А. Е. Кризис идентичности в контексте экзистенциального опыта чеховского героя / А. Е. Агрятин. – Текст : непосредственный // Тю/ипология дискурсов: К 75-летию Валерия Игоревича Тюпы : сб. науч. ст. / сост. и ред. Ю. В. Доманский, В. Я. Малкина. – Москва : РГГУ, 2020. – С. 253–258.
8. Амирян, Т. Н. Двойная идентичность автофикциональной литературы / Т. Н. Амирян. – Текст : непосредственный // Человек: образ и сущность. Гуманитарные аспекты. – 2019. – № 3. – С. 197–208.

9. Андрианова, Е. В. Процесс самоидентификации как литературоведческая проблема / Е. В. Андрианова. – Текст : непосредственный // Вестник МГЛУ. Сер. 1. Филология. – 2018. – № 6 (98). – С. 171–177.

10. Антонов, Д. А. Различные подходы к изучению идентичности личности в западном философском теоретизировании XVII–XVIII вв. / Д. А. Антонов. – Текст : непосредственный // Манускрипт. – 2017. – № 9 (83). – С. 18–21.

11. Аристотель. Сочинения : в 4 т. Т. 1: Метафизика; О душе / Аристотель ; ред. и авт. предисл. В. Ф. Асмус. – Москва : Мысль, 1976. – 550 с. – Текст : непосредственный.

12. Аристотель. Этика. Политика. Риторика. Поэтика. Категории / Аристотель. – Минск : Литература, 1998. – 1392 с. – (Классическая философская мысль). – Текст : непосредственный.

13. Афанасьевский, В. Л. Тема другого в философии Ж.-П. Сартра / В. Л. Афанасьевский. – Текст : непосредственный // Альманах современной науки и образования. – Тамбов : Грамота, 2007. – № 2 (2). – С. 104–107.

14. Бадуева, Г. Ц. Тема кризиса семьи в современной русской литературе / Г. Ц. Бадуева. – Текст : непосредственный // Вестник Бурятского государственного университета. Филология. – 2021. – Вып. 4. – С. 61–68.

15. Барабанова, Н. В. Проблема идентичности образа героя как повествовательная проблема : специальность 10.01.08 «Теория литературы» : дис. ... канд. филол. наук / Барабанова Наталья Витальевна. – Самара, 2004. – 316 с. – Текст : непосредственный.

16. Барт, Р. Camera lucida / Р. Барт. – Москва : AdMarginem, 1997. – 267 с. – Текст : непосредственный.

17. Бархоян, А. А. Субъект кризисного самоопределения в драматургии В. Леванова «Смерть Фирса» в контексте чеховской драматургии / А. А. Бархоян. – Текст : непосредственный // Наука. Образование. Современность. – 2024. – № 1. – С. 19–25.

18. Басинский, П. В. Тотальная победа жанра автофикшн будет означать смерть литературы / П. В. Басинский. – Текст : электронный // Российская газета. – 2022. – № 38. – URL: <https://rg.ru/2022/02/20/basinskij-totalnaia-pobeda-zhanra-avtofikshn-budet-oznachat-smert-literatury.html> (дата обращения: 10.09.2025).

19. Бахтин, М. М. Автор и герой в эстетической деятельности / М. М. Бахтин. – Текст : непосредственный // Собр. соч. : в 7 т. Т. 1. – Москва : Центр гуманитарных инициатив, 2003а. – С. 69–263.

20. Бахтин, М. М. Вопросы литературы и эстетики / М. М. Бахтин. – Москва : Худож. лит., 1975. – 504 с. – Текст : непосредственный.

21. Бахтин, М. М. К философии поступка / М. М. Бахтин. – Текст : непосредственный // Собр. соч. : в 7 т. Т. 1. Философская эстетика 1920-х годов. – Москва : Русские словари, Языки славянской культуры, 2003б. – С. 7–68.

22. Бахтин, М. М. Литературно-критические статьи / М. М. Бахтин. – Москва : Худож. лит., 1986. – 543 с. – Текст : непосредственный.

23. Бахтин, М. М. Проблемы поэтики Достоевского / М. М. Бахтин. – Москва : Сов. Россия, 1979а. – 318 с. – Текст : непосредственный.

24. Бахтин, М. М. Эстетика словесного творчества / М. М. Бахтин. – Москва : Искусство, 1979б. – 424 с. – Текст : непосредственный.

25. Безрукавая, М. В. Неомодернизм в современной русской прозе: художественные модели мира, концепции человека, авторские стратегии : специальность 10.01.01 «Русская литература» : дис ... д-ра филол. наук / Безрукавая Марина Васильевна. – Краснодар, 2019. – 389 с. – Текст : непосредственный.

26. Белова, Е. Н. Поэтика романа Кадзуо Исигуро «Не отпускай меня» (к проблеме художественного мультикультурализма) : специальность 10.01.03 «Литература народов стран зарубежья (с указанием конкретной литературы)» : автореф. дис. ... канд. филол. наук / Белова Екатерина Николаевна. – Воронеж, 2012. – 19 с. – Текст : непосредственный.

27. Белогорцев, А. Д. Автофикшн, или Псевдобιοграфия: особенности жанра в современной русской литературе / А. Д. Белогорцев. – Текст : непосредственный // Вестник РГГУ. – 2023. – № 3. – С. 23–33.

28. Бергер, П. Социальное конструирование реальности. Трактат по социологии знания / П. Бергер, Т. Лукман ; пер. Е. Д. Руткевич. – Москва : Медиум, 1995. – 325 с. – Текст : непосредственный.

29. Березович, Е. Л. «Калечина-Малечина, сколько часов до вечера»: что общего между детской игрой, кикиморой и солнечными часами? / Е. Л. Березович, Я. В. Малькова. – Текст : непосредственный // Живая старина. – 2020. – № 2 (106). – С. 21–24.

30. Бодрийяр, Ж. Прозрачность зла / Ж. Бодрийяр. – Москва : Добросвет, 2009. – 258 с. – Текст : непосредственный.

31. Бодрийяр, Ж. Символический обмен и смерть / Ж. Бодрийяр. – Москва : Добросвет, 2000. – 387 с. – Текст : непосредственный.

32. Болдырева, Е. М. Дифференциация фактуальных и фикциональных жанров автобиографической литературы конца XX – начала XXI в. / Е. М. Болдырева. – Текст : непосредственный // Верхневолжский филологический вестник. – 2018. – № 4. – С. 34–44.

33. Бочаров, С. Г. О художественных мирах / С. Г. Бочаров. – Москва : Сов. Россия, 1985. – 296 с. – Текст : непосредственный.

34. Бочаров, С. Г. Сюжеты русской литературы / С. Г. Бочаров. – Москва : Языки русской культуры, 1999. – 632 с. – Текст : непосредственный.

35. Бройтман, С. Н. Историческая поэтика / С. Н. Бройтман. – Москва : РГГУ, 2001. – 419 с. – Текст : непосредственный.

36. Бубер, М. Я и Ты / М. Бубер ; пер. В. В. Рынкевича. – Текст : электронный // Два образа веры. – Москва, 1995. – URL: <https://gestalt.lv/wp-content/uploads/2024/06/buber-ja-i-ti.pdf>. (дата обращения: 10.09.2025).

37. Бугаева, Л. Д. Художественный нарратив и структуры опыта: сюжет перехода в русской литературе новейшего времени : специальность 10.01.01

«Русская литература» : автореф. дис. ... д-ра филол. наук / Бугаева Любовь Дмитриевна. – Санкт-Петербург, 2012. – 42 с. – Текст : непосредственный.

38. Бутенина, Е. М. Гибридная идентичность как литературная проблема: на материале китайско-американской женской прозы XX века : специальность 10.01.03 «Литература народов стран зарубежья (с указанием конкретной литературы)» : автореф. дис. ... канд. филол. наук / Бутенина Евгения Михайловна. – Москва, 2006. – 26 с. – Текст : непосредственный.

39. Бухаркин, П. Е. Классическая традиция в русской литературе сквозь призму рецептивной эстетики / П. Е. Бухаркин. – Текст : непосредственный // Русская литература. – 2017. – № 1. – С. 7–15.

40. Быстрова, Т. А. Биофикшн: история и биография глазами современных итальянских писателей / Т. А. Быстрова. – Текст : непосредственный // Вестник РГГУ. Сер.: Литературоведение. Языкознание. Культурология. – 2023. – № 3-2. – С. 282–290.

41. Бычков, В. В. Эстетика / В. В. Бычков. – Москва : Кнорус, 2012. – 528 с. – Текст : непосредственный.

42. Ворон, П. А. Ритмические особенности русской прозы 1920-х годов (А. Белый, Е. Замятин, И. Зданевич, А. Ремизов) : специальность 10.01.01 «Русская литература» : дис. ... канд. филол. наук / Ворон Полина Алексеевна. – Москва, 2019. – 179 с. – Текст : непосредственный.

43. Гачев, Г. Д. Воображение и Мышление / Г. Д. Гачев. – Москва : Вузовская книга, 1999. – 189 с. – Текст : непосредственный.

44. Гачев, Г. Д. Содержательность художественных форм: Эпос. Лирика. Театр / Г. Д. Гачев. – Москва : Просвещение, 1968. – 303 с. – Текст : непосредственный.

45. Гваттари, Ф. Что такое философия? = Qu'est-ce que la philosophie? / Ф. Гваттари, Ж. Делёз ; пер. с фр. С. Н. Зенкина. – Москва : Ин-т эксперим. социологии ; Санкт-Петербург : Алетейя, 1998. – 286 с. – Текст : непосредственный.

46. Геннеп, А. ван. Обряды перехода. Систематическое изучение обрядов / А. ван Геннеп. – Москва : Восточная литература РАН, 1999. – 198 с. – Текст : непосредственный.

47. Гинзбург, Л. Я. О литературном герое / Л. Я. Гинзбург. – Москва : Сов. писатель, Ленинградское отделение, 1979. – 224 с. – Текст : непосредственный.

48. Глембоцкая, Я. О. Текст-ментатив в русской литературе XX–XXI веков / Я. О. Глембоцкая, И. В. Кузнецов. – Текст : непосредственный // Идеи и идеалы. – 2021. – № 2-2. – С. 382–394.

49. Гончуков, А. М. Старобинец и Пустовая. Автофикшн скорее мертв? / А. М. Гончуков. – Текст : электронный // Литература. – 2020. – № 161. – URL: <https://litteratura.org/non-fiction/3866-arseniy-gonchukov-starobinec-i-pustovaya-avtofikshn-skoree-mertv.html> (дата обращения: 10.09.2025).

50. Гримова, О. А. Кризис личностной идентичности в классической и неклассической прозе / О. А. Гримова. – Текст : непосредственный // Вестник Адыгейского государственного университета. Сер. 2: Филология и искусствоведение. – 2021. – № 1 (272). – С. 139–145.

51. Гримова, О. А. Ментальная изоляция и ее нарративная репрезентация в романе А. В. Понизовского «Принц инкогнито» / О. А. Гримова. – Текст : электронный // Narratorium. – 2022. – Вып. 16. – URL: <https://narratorium.ru/2022/12/12/538/> (дата обращения: 10.09.2025).

52. Гримова, О. А. Нарративная интрига в современном отечественном романе : специальность 5.9.3 «Теория литературы» : дис. ... д-ра филол. наук / Гримова Ольга Александровна. – Москва, 2023. – 356 с. – Текст : непосредственный.

53. Гуревич, А. Я. Категории средневековой культуры / А. Я. Гуревич. – Москва : Искусство, 1972. – 319 с. – Текст : непосредственный.

54. Декарт, Р. Избранные произведения / Р. Декарт. – Москва : Гос. изд-во политической литературы, 1950. – 711 с. – Текст : непосредственный.

55. Делёз, Ж. Переговоры / Ж. Делёз. – Санкт-Петербург : Наука, 2004. – 235 с. – Текст : непосредственный.
56. Делёз, Ж. Различие и повторение / Ж. Делёз. – Москва : Академический проект, 1998. – 384 с. – Текст : непосредственный.
57. Делёз, Ж. Тысяча плато. Капитализм и шизофрения / Ж. Делёз, Ф. Гваттари ; пер. с фр. и послесл. Я. И. Свирского ; науч. ред. В. Ю. Кузнецов. – Екатеринбург : У-Фактория ; Москва : Астрель, 2010. – 895 с. – Текст : непосредственный.
58. Джеймс, У. Психология / У. Джеймс ; пер. с англ. И. Лапшина, М. Гринвальд ; вступ. ст. А. Лызлова. – Москва : РИПОЛ классик, 2020. – 616 с. – Текст : непосредственный.
59. Джумайло, О. А. Двойничество персонажей как ресурс постмодернистской исповедальности: роман Мартина Эмиса «Информация» / О. А. Джумайло. – Текст : непосредственный // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. – 2010. – № 6. – С. 163–171.
60. Достоевский, Ф. М. Бедные люди : сб. / Ф. М. Достоевский. – Москва : Изд-во АСТ, 2025. – 352 с. – Текст : непосредственный.
61. Емелин, В. А. Идентичность и символический хронотоп / В. А. Емелин, А. Ш. Тхостов. – Москва : Канон-плюс, 2021. – 304 с. – Текст : непосредственный.
62. Ермолин, Е. А. Автофикшн как медийная стратагема / Е. А. Ермолин. – Текст : непосредственный // Верхневолжский филологический вестник. – 2022. – № 2. – С. 71–79.
63. Ермолин, Е. А. Актуальный автор и его прикладная флюидоскопия / Е. А. Ермолин. – Текст : электронный // Знамя. – 2016. – № 1. – URL: <https://znamlit.ru/publication.php?id=6160> (дата обращения: 10.09.2025).
64. Есин, С. Н. Писатель в теории литературы: проблема самоидентификации : специальность 10.01.08 «Теория литературы» : автореф. дис. ... канд. филол. наук / Есин Сергей Николаевич. – Москва, 2005. – 33 с. – Текст : непосредственный.

65. Жиличева, Г. А. Интрига как категория исторической нарратологии / Г. А. Жиличева. – Текст : электронный // Narratorium. – 2020. – Вып. 14. – URL: <https://narratorium.ru/2020/11/29/448/> (дата обращения: 10.09.2025).

66. Жукова, О. И. Раскол самости личности в философии постмодерна / О. И. Жукова. – Текст : непосредственный // СибСкрипт. – 2008. – № 1. – С. 87–95.

67. Заковоротная, М. В. Идентичность человека. Социально-философские аспекты : специальность 09.00.11 «Социальная философия» : дис. ... д-ра филос. наук / Заковоротная Маргарита Вилоровна. – Ростов н/Д, 1999. – 370 с. – Текст : непосредственный.

68. Звягина, М. Ю. Авторские жанровые формы в русской прозе конца XX века / М. Ю. Звягина. – Астрахань : Изд-во Астраханского гос. пед. ун-та, 2001. – 180 с. – Текст : непосредственный.

69. Зелянская, Н. Л. Принципы событийности в повести Ф. М. Достоевского «Двойник» / Н. Л. Зелянская. – Текст : непосредственный // Вестник ОГУ. – 2010. – № 11 (117). – С. 16–20.

70. Зенкин, С. Н. Сюжет и наррация: нарратология Ольги Фрейденберг в историко-идейных координатах / С. Н. Зенкин. – Текст : непосредственный // Вестник РГГУ. Сер.: История. Филология. Культурология. Востоковедение. – 2017. – № 4 (25). – С. 67–77.

71. Зенкин, С. Н. Теория литературы. Проблемы и результаты / С. Н. Зенкин. – Москва : НЛЮ, 2018. – 368 с. – Текст : непосредственный.

72. Из чего родилась новая книга Анны Матвеевой «Каждые сто лет. Роман с дневником» : интервью / А. Матвеева ; интерв. О. Мягков. – Текст : электронный // RG.RU. – 2022. – 6 мая. – URL: <https://rg.ru/2022/06/05/iz-chego-rodilas-novaia-kniga-anny-matveevoj-kazhdye-sto-let-roman-s-dnevnikom.html> (дата обращения: 10.09.2025).

73. Изер, В. Изменение функций литературы / В. Изер. – Текст : непосредственный // Современная литературная теория : антология. – Москва : Флинта; Наука, 2004а. – С. 22–45.

74. Изер, В. Процесс чтения: феноменологический подход / В. Изер. – Текст : непосредственный // Современная литературная теория : антология. – Москва : Флинта; Наука, 2004б. – С. 201–225.

75. Ильенков, Э. В. Вопрос о тождестве мышления и бытия в домарксистской философии / Э. В. Ильенков. – Текст : непосредственный // Диалектика – теория познания. Историко-философские очерки. – Москва : Наука, 1964. – С. 21–54.

76. Ингарден, Р. Исследования по эстетике / Р. Ингарден. – Москва : Изд-во иностранной литературы, 1962. – 572 с. – Текст : непосредственный.

77. «Каждые сто лет. Роман с дневником»: Презентация книги Анны Матвеевой. – Изображение : видео // Международный фестиваль «Белый июнь». – 2022. – 25 июня. – URL: <https://yandex.ru/video/preview/13521174501402309674> (дата обращения: 10.09.2025).

78. Кара-Мурза, А. А. Кризис идентичности в современной России: возможности преодоления / А. А. Кара-Мурза. – Текст : непосредственный // Реформаторские идеи в социальном развитии России. – Москва : Ин-т философии РАН, 1998. – 256 с. – С. 113–131.

79. Клецкова, И. М. О некоторых аспектах понимания философии диалога М. М. Бахтина / И. М. Клецкова. – Текст : непосредственный // Философия и социальные науки. – 2013. – № 3/4. – С. 31–35.

80. Кожевникова, Н. А. Из наблюдений над неклассической («орнаментальной») прозой / Н. А. Кожевникова. – Текст : непосредственный // Серия литературы и языка. – Т. 35, № 1. – Москва : Наука, 1976. – С. 55–66.

81. Кольцова, Л. М. Абзац в структуре художественного текста / Л. М. Кольцова. – Текст : непосредственный // МИРС. – 2011. – № 3. – С. 22–29.

82. Кончакова, С. В. Проблема национальной идентичности в позднем творчестве Ч. Диккенса («Большие надежды», «Наш общий друг», «Тайна Эдвина Друды») : специальность 10.01.03 «Литература народов стран зарубежья (с указанием конкретной литературы)» : автореф. дис. ... канд. филол. наук /

Кончакова Светлана Валентиновна. – Воронеж, ВГУ, 2011. – 23 с. – Текст : непосредственный.

83. Кротова, Д. В. Современная русская литература. Постмодернизм и неомодернизм : учеб. пособие для студентов вузов / Д. В. Кротова. – Москва : МАКС Пресс, 2018. – 224 с. – Текст : непосредственный.

84. Кулагин, С. А. Проблема национальной идентичности в прозе А. И. Куприна : специальность 10.01.01 «Русская литература» : автореф. дис. ... канд. филол. наук / Кулагин Сергей Александрович. – Тамбов, 2009. – 24 с. – Текст : непосредственный.

85. Куликов, Е. А. Проблема функционирования индивидуальной и коллективной памяти в автофикшне / Е. А. Куликов. – Текст : электронный // Russian Linguistic Bulletin. – 2023. – № 12 (48). – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/problema-funktsionirovaniya-individualnoy-i-kollektivnoy-pamyati-v-avtofikshne> (дата обращения: 10.09.2025).

86. Куприянов, Б. А. Почему автофикшн не нужен / Б. А. Куприянов. – Текст : электронный // Горький. – 2022. – URL: [https://gorky.media/context/pochemu-avto fikshn-ne-nuzhen](https://gorky.media/context/pochemu-avto-fikshn-ne-nuzhen) (дата обращения: 10.09.2025).

87. Кучина, Т. Г. Поэтика «я»-повествования в русской прозе XX – начала XXI в. / Т. Г. Кучина. – Ярославль : Изд-во ЯГПУ, 2008. – 269 с. – Текст : непосредственный.

88. Левина-Паркер, М. Введение в самосочинение: autofiction / М. Левина-Паркер. – Текст : электронный // НЛО. – 2010. – № 3. – URL: <https://magazines.gorky.media/nlo/2010/3/vvedenie-v-samosochinenie-autofiction.html> (дата обращения: 10.09.2025).

89. Локк, Дж. Соч. : в 3 т. Т. 1 / Дж. Локк. – Москва : Мысль, 1985. – 622 с. – Текст : непосредственный.

90. Лотман, Ю. М. Сюжетное пространство русского романа XIX столетия / Ю. М. Лотман. – Текст : непосредственный // Лотман Ю. М. В школе

поэтического слова: Пушкин, Лермонтов, Гоголь / Ю. М. Лотман. – Москва : Просвещение, 1988. – С. 325–348.

91. Малахов, В. С. Неудобства с идентичностью / В. С. Малахов. – Текст : непосредственный // Вопросы философии. – 1998. – № 2. – С. 43–53.

92. Малкина, В. Субъектный неосинкретизм в российской лирике XX века: проблемы типологии и анализа / В. Малкина. – Текст : непосредственный // Известия Российской академии наук. Серия литературы и языка. – 2019. – Т. 78. – № 3. – С. 33–38.

93. Мамардашвили, М. К. Введение в философию / М. К. Мамардашвили. – Текст : непосредственный // Философские чтения. – Санкт-Петербург : Азбука-классика, 2002а. – 832 с.

94. Мамардашвили, М. К. Классическая и современная буржуазная философия / М. К. Мамардашвили, Э. Ю. Соловьев, В. С. Швырев. – Текст : непосредственный // Мамардашвили М. К. Необходимость себя. – Москва : Лабиринт, 1996. – С. 372–415.

95. Мамардашвили, М. К. Очерк современной европейской философии / М. К. Мамардашвили. – Санкт-Петербург : Азбука, Азбука-Аттикус, 2023. – 640 с. – Текст : непосредственный.

96. Мамардашвили, М. К. Философские чтения / М. К. Мамардашвили. – Санкт-Петербург : Азбука-классика, 2002б. – 832 с. – Текст : непосредственный.

97. Мандельштам, О. Э. Конец романа. Слово и культура : ст. / О. Э. Мандельштам. – Москва : Сов. писатель, 1987. – 319 с. – Текст : непосредственный.

98. Маркович, В. М. Русская литература Золотого века / В. М. Маркович ; под ред. Е. Н. Григорьевой. – Санкт-Петербург : Росток, 2019. – 752 с. – Текст : непосредственный.

99. Марченко, Д. И. «Уже меня не исключить из этих лет, из той войны»: внутренний мир главного героя рассказа З. Прилепина «Дебрь» / Д. И. Марченко. – Текст : непосредственный // «Онтологическая оборона»:

Великая Отечественная война в современном гуманитарном знании (к 80-летию Великой Победы) : материалы Междунар. науч.-практ. конф. (Краснодар, 21 апреля 2025 г.). – Краснодар : Кубан. гос. ун-т, 2025. – С. 79–83.

100. Марченко, Д. И. Археосюжет инициации как основа повествовательной структуры романа А. Поляринова «Риф» / Д. И. Марченко. – Текст : непосредственный // Вестник филологических наук. – 2023а. – Т. 3, № 7. – С. 59–63.

101. Марченко, Д. И. Кризис личностной идентичности в интерпретации Достоевского: компаративный аспект / Д. И. Марченко. – Текст : непосредственный // Достоевский в русской и зарубежной словесности (к 200-летию писателя) : материалы Междунар. науч.-практ. конф. (Краснодар, 11 ноября 2021 г.). – Краснодар: Кубан. гос. ун-т, 2021а. – С. 99–105.

102. Марченко, Д. И. Особенности повествовательной структуры романа А. Володиной «Протагонист» / Д. И. Марченко. – Текст : непосредственный // Русская литература XX–XXI веков как единый процесс (проблемы теории и методологии изучения) : материалы VIII Междунар. науч. конф. (Москва, 21–22 декабря 2023 г.). – Москва : ООО «МАКС Пресс», 2023б. – С. 166–168.

103. Марченко, Д. И. Событийность романа Ксении Букши «Чуров и Чурбанов» / Д. И. Марченко. – Текст : непосредственный // Актуальные вопросы филологических исследований : сб. ст. материалов Междунар. науч.-практ. конф., посвящ. 200-летию со дня рождения Н. А. Некрасова (Краснодар, 15 марта 2021 г.) / ФГБОУ ВО «Кубанский государственный технологический университет» ; под ред. И. В. Рус-Брюшининой, Е. А. Берецкой. – Краснодар : ООО «Издательский Дом – Юг», 2021б. – С. 93–98.

104. Марченко, Д. И. Событийность рассказа «Начало» Е. Некрасовой / Д. И. Марченко. – Текст : непосредственный // Мир культуры глазами молодых исследователей: сборник тезисов XLVII научно-практической конференции студентов, Пермь, 18–23 апреля 2022 года: в 2 ч. / под. ред. А. Ю. Мельниковой; Перм. гос. институт культуры. – Пермь, 2022. – С. 100–103.

105. Марченко, Д. И. Традиции орнаментальной прозы в романе Е. Некрасовой «Калечина-Малечина» / Д. И. Марченко. – Текст : непосредственный // Практики и интерпретации: журнал филологических, образовательных и культурных исследований. – 2025. – Т. 10 (2). – С. 132–142.

106. Мастер-класс: пишем автофикшн. – Изображение : видео. – URL: [https:// yandex.ru/video/touch/preview/1837284429006625875](https://yandex.ru/video/touch/preview/1837284429006625875) (дата обращения: 10.09.2025).

107. Мелетинский, Е. М. Миф и историческая поэтика : избр. ст. / Е. М. Мелетинский. – Москва : РГГУ, 2012а. – 695 с. – Текст : непосредственный.

108. Мелетинский, Е. М. От мифа к литературе / Е. М. Мелетинский. – Москва : РГГУ, 2019. – 170 с. – Текст : непосредственный.

109. Мелетинский, Е. М. Поэтика мифа / Е. М. Мелетинский. – Москва : Академический проект, 2012б. – 331 с. – Текст : непосредственный.

110. Меняйло, В. В. Проблема идентичности в романе Дж. Фаулза «Дэниел Мартин» / В. В. Меняйло. – Текст : непосредственный // Nomoloquens: актуальные проблемы лингвистики и преподавания иностранных языков : сб. науч. ст. – Санкт-Петербург : НИУ ВШЭ, 2013. – С. 185–191.

111. Морженкова, Н. В. Проблема идентичности в романе Г. Стайн «Ида» / Н. В. Морженкова. – Текст : непосредственный // Вестник Ленинградского государственного университета им. А. С. Пушкина. – 2011. – № 2. – С. 63–69.

112. Муравьева, Л. Е. Mise en abyme (нарративная редупликация) в русской литературе: диахроническая перспектива / Л. Е. Муравьева. – Текст : электронный // Narratorium. – 2022а. – Вып. 16. – URL: <https://narratorium.ru/текущий-номер-narratorium-2022-выпуск-16/> (дата обращения: 10.09.2025).

113. Муравьева, Л. Е. Авторефлексивные стратегии репрезентации травмы в художественном нарративе (на материале современной французской литературы) / Л. Е. Муравьева. – Текст : непосредственный // Поэтика и прагматика нарративных практик : коллект. моногр. / отв. ред. В. И. Тюпа ;

редкол. Е. Ю. Козьмина, О. В. Федунина. – Екатеринбург : ИНТМЕДИА, 2019. – С. 104–125.

114. Муравьева, Л. Е. Критика и вымысел: опыт автофикшна. Серж Дубровский и Реймон Федерман / Л. Е. Муравьева. – Текст : непосредственный // Вопросы литературы. – 2023. – № 1. – С. 63–83.

115. Муравьева, Л. Е. Отказ от репрезентации: экзофикшн Мари Дарьесек и Камий Лоранс / Л. Е. Муравьева. – Текст : непосредственный // Практики и интерпретации: журнал филологических, образовательных и культурных исследований. – 2022б. – № 2. – С. 134–149.

116. Муравьева, Л. Е. Редупликация (*mise en abyme*) и текст-в-тексте / Л. Е. Муравьева. – Текст : непосредственный // Новый филологический вестник. – 2016. – № 2 (37). – С. 42–52.

117. Муравьева, Л. Е. Экзофикшн и энактивистские нарративы в современной французской литературе / Л. Е. Муравьева. – Текст : непосредственный // *Studia Litterarum*. – 2022в. – Т. 7, № 3. – С. 30–51.

118. Мызникова, Д. Вымысел фактов: автофикшн: приемы и особенности / Д. Мызникова. – Текст : электронный // ИКСТАТИ : науч.-популярный журнал. – 2019. – 31 дек. – URL: <https://spb.hse.ru/ixtati/news/327726305.html> (дата обращения: 10.09.2025).

119. Назаренко, И. И. Кризис самоидентичности в сюжетах прозы младоэмигрантов : специальность 5.9.1. «Русская литература и литературы народов Российской Федерации»: дис. ... канд. филол. наук / Назаренко Иван Иванович. – Томск, 2023. – 345 с. – Текст : непосредственный.

120. Неаполитанский, М. Археология Фуко: как читать книги философа? / М. Неаполитанский. – URL: <https://admarginem.ru/2025/06/28/arheologiya-fuko-kak-chitat-knigi-filosofa/#484358ad-5f29-49ce-867c-01e14d4efc06-link> (дата обращения: 10.09.2025). – Текст : электронный.

121. Ницше, Ф. Собр. соч. : в 2 т. Т. 1 / Ф. Ницше. – Москва : Мысль, 1990. – 832 с. – Текст : непосредственный.

122. Новая философская энциклопедия : в 4 т. / под ред. В. С. Стёпина. – Москва : Мысль, 2000. – URL: <https://philosophy.niv.ru/doc/encyclopedia/new-philosophical/index.htm> (дата обращения: 10.09.2025). – Текст : электронный.

123. Петровская Е. В. Теория образа / Е. В. Петровская. – Москва : РГГУ, 2012. – 281 с. – Текст : непосредственный.

124. Полуляшина, Д. И. (Марченко Д. И.) Репрезентация кризиса идентичности в книге Ксении Букши «Открывается внутрь» / Д. И. Полуляшина (Д. И. Марченко). – Текст : непосредственный // Вестник Костромского государственного университета. – 2020. – Т. 26, № 2. – С. 198–203. – DOI 10.34216/1998-0817-2020-26-2-198-203.

125. Полуляшина, Д. И. (Марченко Д. И.) Интрига слова в рассказе «Сосновая поляна. Ася» Ксении Букши / Д. И. Полуляшина (Д. И. Марченко). – Текст : непосредственный // Актуальные вопросы филологических исследований : материалы Междунар. науч.-практ. конф., посвящ. 75-летию Победы в Великой Отечественной войне (Краснодар, 20 марта 2020 г.) / под ред. И. В. Рус-Брюшениной, Е. А. Берецкой. – Краснодар : ООО «Издательский Дом – Юг», 2020. – С. 115–120.

126. Попова, М. К. Национальная идентичность и ее отражение в художественном сознании / М. К. Попова. – Воронеж : ВГУ, 2004. – 170 с. – Текст : непосредственный.

127. Презентация нового романа Анны Матвеевой «Каждые сто лет». – Изображение : видео // Книги. Издательство «АСТ». – 2021. – 17 дек. – URL: <https://yandex.ru/video/preview/8901547908320182801> (дата обращения: 10.09.2025).

128. Прилепин, З. Меня взорвали – это тоже повышает продажи : интервью / З. Прилепин. – URL: <https://dzen.ru/a/Z3uSRybj0lJc8Qx> (дата обращения: 10.09.2025). – Текст : электронный.

129. Рикёр, П. Время и рассказ : в 2 т. / П. Рикёр. – Москва ; Санкт-Петербург : Университетская книга, 1998. – 2 т. – Текст : непосредственный.

130. Рикёр, П. Герменевтика. Этика. Политика. Московские лекции и интервью / П. Рикёр ; отв. ред. и авт. послесл. И. С. Вдовина ; РАН. Ин-т философии. – Москва : АО «Камі», Academia, 1995. – 160 с. – Текст : непосредственный.

131. Рикёр, П. Я-сам как другой / П. Рикёр. – Москва : Изд-во гуманитарной литературы, 2008. – 416 с. – Текст : непосредственный.

132. [Рецензия] / Е. Г. Руднева. – Текст : непосредственный // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Сер. 7. Литературоведение : реф. журн. – 2011. – № 2. – С. 31–40. – Рец. на кн.: Литература и ментальность / В. И. Тюпа. Москва : Вест-Консалтинг, 2009. 276 с.

133. Русская литература XX–XXI веков как единый процесс (проблемы теории и методологии изучения) : материалы IV Междунар. науч. конф. (Москва, 4–5 декабря 2014 г.). – Москва : МГУ, 2014. – 424 с. – Текст : непосредственный.

134. Русская проза рубежа XX–XXI веков / [В. В. Агеносов и др.] ; под ред. Т. М. Колядич. – Москва : Флинта, 2011. – 520 с. – Текст : непосредственный.

135. Рымарь, Н. Т. Введение в теорию романа / Н. Т. Рымарь. – Воронеж : Изд-во Воронежского ун-та, 1989. – 268 с. – Текст : непосредственный.

136. Рымарь, Н. Т. Поэтика романа / Н. Т. Рымарь. – Саратов : Изд-во Саратовского ун-та, Куйбышевский филиал, 1990. – 257 с. – Текст : непосредственный.

137. Сафронова, Е. Критик отвечает на вопросы редакции / Е. Сафронова. – Текст : электронный // Вопросы литературы. – 2022. – URL: <https://voplit.ru/2022/04/15/elena-safronova> (дата обращения: 10.09.2025).

138. Семьян, Т. Ф., Выборнова, Л. В. Особенности нарративной организации романа А. Матвеевой «Каждые сто лет: роман с дневником». – Текст : электронный // Вестник ЮУрГУ. Серия: Социально-гуманитарные науки. – 2023. – № 4. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/osobennosti>

narrativnoy-organizatsii-romana-a-matveevoy-kazhdye-sto-let-roman-s-dnevnikom (дата обращения: 10.09.2025).

139. Сиари, Ж. «Мир не в фокусе» Жана Руо: между романом и «автобиографическим вымыслом» / Ж. Сиари, Ю. А. Косова. – Текст : электронный // Вестник РУДН. Сер. : Литературоведение, журналистика. – 2019. – № 1. – С. 73–83. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/mir-ne-v-fokuse-zhana-ruo-mezhdu-romanom-i-avtobio-graficheskim-vumyslom> (дата обращения: 10.09.2025).

140. Сикевич, З. В. Расколотое сознание. (Этносоциол. очерки) / З. В. Сикевич ; С.-Петерб. гос. ун-т НИИ комплекс. социал. исслед. – Санкт-Петербург : Изд-во С.-Петерб. гос. ун-та, 1996. – 119 с. – Текст : непосредственный.

141. Силантьев, И. В. Мотив как проблема нарратологии / И. В. Силантьев. – Текст : непосредственный // Критика и семиотика. – 2002. – № 5. – С. 32–60.

142. Силантьев, И. В. Сюжетологические исследования / И. В. Силантьев. – Москва : Языки славянской культуры, 2009. – 224 с. – Текст : непосредственный.

143. Сильман, Т. И. Заметки о лирике / Т. И. Сильман. – Ленинград : Сов. писатель. Ленингр. отд-ние, 1977. – 223 с. – Текст : непосредственный.

144. Синельникова, Л. Н. Ризома и дискурс интермедальности / Л. Н. Синельникова. – Текст : непосредственный // Вестник РУДН. Сер.: Лингвистика. – 2017. – № 4. – С. 805–821.

145. Современная западная философия: слов. / ред. и сост. В. С. Малахов, В. П. Филатов. – 2-е изд., перераб. и доп. – Москва : ТОН – Остожье, 1998. – 544 с. – Москва : ТОН – Остожье, – 1998. – 544 с. – Текст : непосредственный.

146. Солдаткина, Я. В. Время и пространство современной русской прозы: неомодернизм и постмодернизм : рецензия / Я. В. Солдаткина. – Текст : непосредственный // Вестник РУДН. Сер. : Литературоведение, журналистика. 2018. – Т. 23, № 4. – С. 477–482. – Рец. на кн.: Кротова Д. В. Современная

русская литература. Постмодернизм и неомодернизм. – Москва : Макс Пресс, 2018. – 224 с.

147. Солдаткина, Я. В. Современная словесность: актуальные тенденции в русской литературе и журналистике / Я. В. Солдаткина. – Москва : МПГУ, 2015. – 160 с. – Текст : непосредственный.

148. Софронова, Л. А. О проблемах идентичности / Л. А. Софронова. – Текст : непосредственный // Культура сквозь призму идентичности. – Москва : Индрик, 2006. – С. 8–24.

149. Татаринов, А. В. Апология литературы. Духовная интрига в художественном тексте / А. В. Татаринов. – Москва : Флинта, 2019. – 520 с. – Текст : непосредственный.

150. Татаринов, А. В. Пути новейшей русской прозы / А. В. Татаринов. – Москва : Флинта, 2015. – 248 с. – Текст : непосредственный.

151. Тезаурус исторической нарратологии (на материале русской литературы): экспериментальный словарь / под ред. В. И. Тюпы. – Москва : Эдитус, 2022. – 316 с. – Текст : непосредственный.

152. Тельнова, Н. А. Феномен идентичности: способы описания и социокультурные основания / Н. А. Тельнова. – Текст : непосредственный // Logos et Praxis. – 2011. – № 7-13. – С. 25–31.

153. Теория литературных жанров : учеб. пособие для студентов учреждений высшего проф. образования / М. Н. Дарвин, Д. М. Магомедова, Н. Д. Тамарченко и др. ; под ред. Н. Д. Тамарченко. – Москва : Академия, 2012. – 256 с. – Текст : непосредственный.

154. Теория литературы : учеб. пособие для студ. : в 2 т. / под. ред. Н. Д. Тамарченко. – Москва : Академия, 2008. – 2 т. – Текст : непосредственный.

155. Тернер, В. Символ и ритуал / В. Тернер. – Москва : Наука, 1983. – 277 с. – Текст : непосредственный.

156. Тишунина, Н. В. «Традиционная» и «интеграционная» культуры в контексте современных глобализационных процессов / Н. В. Тишунина. – Текст

: непосредственный // Проблемы самоопределения современной культуры: глобальное, региональное, национальное в современных социокультурных процессах : сб. науч. тр. / под общ. ред. Н. В. Тишуниной. – Санкт-Петербург : Янус, 2004. – 255 с. – С. 60–74.

157. Трубецкова, Е. «Новое зрение»: болезнь как прием остранения в русской литературе XX века / Е. Трубецкова. – Москва : Новое лит. обозрение, 2019. – 304 с. – Текст : непосредственный.

158. Труфанова, Е. О. Человек в лабиринте идентичностей / Е. О. Труфанова. – Текст : непосредственный // Вопросы философии. – 2010. – № 2. – С. 13–22.

159. Тюпа, В. И. Введение в сравнительную нарратологию / В. И. Тюпа. – Москва : Intrada, 2016. – 145 с. – Текст : непосредственный.

160. Тюпа, В. И. Горизонты исторической нарратологии / В. И. Тюпа. – Санкт-Петербург : Алетейя, 2021. – 270 с. – Текст : непосредственный.

161. Тюпа, В. И. Диагностика ментального кризиса / В. И. Тюпа. – Текст : непосредственный // Мир России. – 2002. – № 1. – С. 153–165.

162. Тюпа, В. И. Дискурсные формации: Очерки по компаративной риторике / В. И. Тюпа. – Москва : Языки славян. культуры, 2010. – 320 с. – Текст : непосредственный.

163. Тюпа, В. И. Кризис идентичности как нарратологическая проблема / В. И. Тюпа. – Текст : электронный // Narratorium. – 2017. – № 10. – URL: <http://narratorium.rggu.ru/article.html?id=2637243> (дата обращения: 10.09.2025).

164. Тюпа, В. И. Кризис социокультурной идентичности в русской литературной классике / В. И. Тюпа. – Текст : непосредственный // Сибирский филологический журнал. – 2019а. – № 4. – С. 61–73.

165. Тюпа, В. И. Лекции по неклассической нарратологии / В. И. Тюпа. – Toruń : Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, 2018. – 194 с. – Текст : непосредственный.

166. Тюпа, В. И. Литература и ментальность / В. И. Тюпа. – Москва : Вест-консалтинг, 2009. – 276 с.

167. Тюпа, В. И. Модусы сознания и школа коммуникативной дидактики / В. И. Тюпа. – Текст : электронный // Дискурс: Коммуникативные стратегии культуры и образования. – 1996. – № 1. – С. 17–22. – URL: <https://lit-mp.ru/materials/communic/modus.html> (дата обращения: 10.09.2025).

168. Тюпа, В. И. Нарративная идентичность персонажа в исторической перспективе / В. И. Тюпа. – Текст : электронный // Narratorium. – 2020. – № 14. – URL: <http://narratorium.ru/2020/11/30/472/> (дата обращения: 10.09.2025).

169. Тюпа, В. И. Нарратология идентичности / В. И. Тюпа. – Текст : непосредственный // Поэтика и прагматика нарративных практик. – Екатеринбург: ИНТМЕДИА, 2019б. – С. 86–104.

170. Федотова, Н. Н. Кризис идентичности в условиях глобализации / Н. Н. Федотова. – Текст : непосредственный // Человек. – 2003. – № 6. – С. 50–58.

171. Федунина, О. В. Кризис нарративной и жанровой идентичности: «Одеты камнем» О. Форш / О. В. Федунина. – Текст : непосредственный // Поэтика и прагматика нарративных практик : коллект. моногр. / отв. ред. В. И. Тюпа ; редкол. Е. Ю. Козьмина, О. В. Федунина. – Екатеринбург : ИНТМЕДИА, 2019. – С. 126–140.

172. Философский энциклопедический словарь / под ред. Е. Ф. Губского, Г. В. Кораблевой, В. А. Лутченко. – Москва : Изд. дом «ИНФРА-М», 2005. – 576 с. – Текст : непосредственный.

173. Фихте, И. Г. Сочинения / И. Г. Фихте. – Москва : Ладомир, 1995. – 656 с. – Текст : непосредственный.

174. Франк, С. Л. Крушение кумиров / С. Л. Франк. – Текст : непосредственный // Соч. – Москва : Правда, 1990. – 608 с. – С. 113–180.

175. Фрейд, З. «Я» и «Оно» : тр. разных лет / З. Фрейд. – Тбилиси : Мерани, 1991. – 396 с. – Текст : непосредственный.

176. Фрейденберг, О. М. Миф и литература древности / О. М. Фрейденберг. – Екатеринбург : У-Фактория, 2008. – 896 с. – Текст : непосредственный.

177. Фромм, Э. Бегство от свободы / Э. Фромм. – Москва : Прогресс, 1990а. – 352 с. – Текст : непосредственный.

178. Фромм, Э. Иметь или быть? / Э. Фромм; общ. ред. и посл. В. И. Добренской. – 2-е изд., доп. – Москва : Прогресс, 1990б. – 336 с. – Текст : непосредственный.

179. Фромм, Э. Революция надежды. Избавление от иллюзий / Э. Фромм. – Москва : Айрис-пресс, 2005. – 344 с. – Текст : непосредственный.

180. Фуко, М. Другие пространства / М. Фуко. – Текст : непосредственный // Интеллектуалы и власть: избранные политические статьи, выступления и интервью. – Москва : Праксис, 2006. – Ч. 3. – С. 191–204.

181. Фуко, М. Слова и вещи. Археология гуманитарных наук / М. Фуко. – Санкт-Петербург : А-сад: АОЗТ «Талисман», 1994. – 408 с. – Текст : непосредственный.

182. Хайдеггер, М. Время и бытие: статьи и выступления / М. Хайдеггер. – Москва : Республика, 1993. – 447 с. – Текст : непосредственный.

183. Хайдеггер, М. Закон тождества / М. Хайдеггер. – Текст : электронный // Тождество и различие. – URL: <https://heidegger.ru/> (дата обращения: 10.09.2025).

184. Хамнаева, А. Ю. Идентичность как социально-философская проблема : специальность 09.00.11 «Социальная философия» : дис. ... канд. филос. наук / Хамнаева Анна Юрьевна. – Улан-Удэ, 2007. – 208 с. – Текст : непосредственный.

185. Хёсле, В. Кризис индивидуальной и коллективной идентичности. – Текст : непосредственный // Вопросы философии. – 1994. – № 10. – С. 112–123.

186. Храпов, С. А. Концептуализация категории «идентичность» в историко-философском и культуро-философском дискурсах / С. А. Храпов, Е. Г. Вялова. – Текст : непосредственный // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. – Тамбов : Грамота. – 2013. – № 7 (33) : в 2 ч. – Ч. 1. – С. 203–207.

187. Шеллинг, Ф. В. Й. Гегель / Ф. В. Й. Шеллинг. – Текст : непосредственный // Сочинения : в 2 т. – Москва : Мысль, 1989. – Т. 2. – 636 с. – С. 498–528.

188. Шеманов, А. Ю. Самоидентификация человека и культура : моногр. / А. Ю. Шеманов, – Москва : Академический Проект, 2007. – 479 с. – Текст : непосредственный.

189. Шестакова, Ю. Ю. Орнаментальность в современной русской прозе: поэтические принципы организации прозаического текста : специальность 10.01.01 «Русская литература» : автореф. дис. ... канд. филол. наук / Шестакова Юлия Юрьевна. – Москва, 2019. – 26 с. – Текст : непосредственный.

190. Шкловский, В. Б. Орнаментальная проза. Андрей Белый / В. Б. Шкловский. – Текст : непосредственный // О теории прозы. – Москва : Федерация, 1929. – 265 с. – С. 205–226.

191. Шмид, В. Изображение сознания в художественной прозе / В. Шмид. – Текст : электронный // Narratorium. – 2017. – № 1. – URL: <http://narratorium.rggu.ru/article.html?id=2637242> (дата обращения: 10.09.2025).

192. Шмид, В. Нарратология / В. Шмид. – Москва : Языки славянской культуры, 2008. – 304 с. – Текст : непосредственный.

193. Шмид, В. Орнаментальный текст и мифологическое мышление в рассказе Е. Замятина «Наводнение» / В. Шмид. – Текст : непосредственный // Е. И. Замятин: pro et contra : антология / сост. О. В. Богданова, М. Ю. Любимова ; вступ. статья Е. Б. Скороспеловой. – Санкт-Петербург : РХГА, 2014. – С. 670–690.

194. Эллен, М. Идея сверхчеловека в философии Ф. Ницше: новые ценности за гранью человечности / М. Элен. – Текст : непосредственный // Вестник Северного (Арктического) федерального университета. Сер.: Гуманитарные и социальные науки. – 2022. – № 6. – С. 74–82.

195. Эриксон, Э. Детство и общество / Э. Г. Эриксон ; пер. с англ. и науч. ред. А. А. Алексеева. – 2-е изд., перераб. и доп. – Санкт-Петербург : Летний сад, 2000. – 415 с. – Текст : непосредственный.

196. Эриксон, Э. Идентичность: юность и кризис / Э. Эриксон ; общ ред. и предисл. А. В. Толстых. – Москва : Флинта, МПСИ, Прогресс, 2006. – 352 с. – Текст : непосредственный.
197. Юм, Д. Трактат о человеческой природе / Д. Юм. – Москва : Канон, 1995. – Кн. 1. – 400 с. – Текст : непосредственный.
198. Яусс, Х. Р. К проблеме диалогического понимания / Х. Р. Яусс. – Текст: непосредственный // Вопросы философии. – 1994. – № 12. – С. 97–106.
199. Abbott, H. P. Narrativity / H. P. Abbot. – Text : direct // Handbook of Narratology. – Berlin : Walter de Gruyter, 2009. – P. 309–329.
200. Margolin, U. Narrator / U. Margolin. – Text : direct // Handbook of Narratology / ed. by P. Hühn, J. Pier, W. Schmid, J. Shönert. – Berlin; NY : Walter de Gruyter, 2009. – P. 351–370.
201. Prince, G. Reader / G. Prince // Handbook of Narratology / ed. by P. Hühn, J. Pier, W. Schmid, J. Shönert. – Berlin ; NY : Walter de Gruyter, 2009. – P. 398–410. – Text : direct.
202. Prince, G. A Dictionary of Narratology / G. Prince. – London, Lincoln : Nebraska UP, 1987. – 118 p. – Text : direct
203. Schmid, W. Mental events. Changes of Mind in European Narratives from the Middle Ages to Postrealism / W. Schmid. – Hamburg : Hamburg University Press, 2021. – 425 p. – Text : direct.
204. Silard, L. Орнаментальность (орнаментализм) / L. Silard. – Text : direct // Russian Literature. – 1986. – Vol. 19. – P. 65–78.

Источники эмпирического материала

205. Букша, К. Адвент : роман / К. Букша. – Москва : Изд-во АСТ, 2021. – 285 с. – Текст : непосредственный.

206. Букша, К. Открывается внутрь : сб. рассказов / К. Букша. – Москва : Изд-во АСТ: Редакция Елены Шубиной, 2018. – 283 с. – Текст : непосредственный.

207. Букша, К. Чуров и Чурбанов : роман / К. Букша. – Москва : Изд-во АСТ: Редакция Елены Шубиной, 2020. – 284 с. – Текст : непосредственный.

208. Володина, А. Протагонист : роман / А. Володина. – Москва : Изд-во АСТ, 2023. – 316 с. – Текст : непосредственный.

209. Драгунский, Д. Автопортрет неизвестного : роман / Д. Драгунский. – Москва : Редакция Елены Шубиной, 2018. – 480 с. – Текст : непосредственный.

210. Козлова, А. F20 : роман / А. Козлова. – Москва : РИПОЛ классик, 2018. – 240 с. – Текст : непосредственный.

211. Матвеева, А. Каждые сто лет. Роман с дневником : роман / А. Матвеева. – Москва : Редакция Елены Шубиной, 2023. – 758 с. – Текст : непосредственный.

212. Некрасова, Е. Калечина-Малечина : роман / Е. Некрасова. – Москва : Издательство АСТ, 2020. – 279 с. – Текст : непосредственный.

213. Некрасова, Е. Сестромам. О тех, кто будет маяться : рассказы, повести / Е. Некрасова. – Москва : Изд-во АСТ: Редакция Елены Шубиной, 2019. – 379 с. – Текст : непосредственный.

214. Поляринов, А. Риф : роман / А. Поляринов. – Москва : ЭКСМО, 2021. – 288 с. – Текст : непосредственный.

215. Понизовский, А. Принц инкогнито : роман / А. Понизовский. – Москва : АСТ : Редакция Елены Шубиной, 2017. – 286 с. – Текст : непосредственный.

216. Прилепин, З. Собаки и другие люди : сб. рассказов / З. Прилепин. – Москва : Изд-во АСТ: Neoclassic, 2024. – 251 с. – Текст : непосредственный.

217. Старобинец, А. Икарова железа. Книга метаморфоз : сб. рассказов / А. Старобинец. – Москва : Изд-во АСТ, 2025. – 256 с. – Текст : непосредственный.