

Министерство науки и высшего образования РФ  
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение  
высшего образования  
«Тамбовский государственный университет имени Г.Р. Державина»

*На правах рукописи*



**Гудин Денис Сергеевич**

**ПОЭТИКА РОМАННОЙ ПРОЗЫ Е.Г. ВОДОЛАЗКИНА**

Специальность 5.9.1. Русская литература и литературы народов  
Российской Федерации

Диссертация  
на соискание ученой степени кандидата филологических наук

Научный руководитель –  
доктор филологических наук,  
профессор Н.В. Сорокина

Тамбов 2023

## СОДЕРЖАНИЕ

<b>ВВЕДЕНИЕ .....</b>	<b>3</b>
<b>ГЛАВА 1. «АРХИТЕКТУРА» ПРОСТРАНСТВА-ВРЕМЕНИ В ТВОРЧЕСТВЕ Е.Г. ВОДОЛАЗКИНА.....</b>	<b>13</b>
1.1. Темпоральность прозы Е.Г. Водолазкина .....	20
1.2. «Пространство разрыва» как метафора тотального кризиса .....	35
1.3. Дом-кладбище: миф, коммеморация, диалог .....	47
1.3.1. Дом-кладбище как мифологическое интерпространство («Лавр»).....	47
1.3.2. Остров-кладбище: пространство памяти («Авиатор») .....	65
1.3.3. Кладбище как диалоговое пространство («Брисбен», «Оправдание Острова»).....	74
1.4. Кинематографическое пространство и способы его художественного воплощения .....	79
<b>ГЛАВА 2. МИФ И МИФОЛОГИЧЕСКАЯ ЭМБЛЕМАТИКА В ТВОРЧЕСТВЕ Е.Г. ВОДОЛАЗКИНА.....</b>	<b>93</b>
2.1. Функциональная значимость растительных образов романа «Лавр» .	99
2.2. Орнитологический код как основа метароманного единства .....	106
2.3. Образ утопленницы: литературно-мифологические истоки.....	146
2.4. История двух убийц: христианский миф в романах «Лавр» Е. Водолазкина и «Парфюмер» П. Зюскинда .....	150
<b>ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....</b>	<b>160</b>
<b>СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ.....</b>	<b>165</b>

## ВВЕДЕНИЕ

Евгений Германович Водолазкин (род. 1964) – прозаик, драматург, филолог-медиевист, доктор филологических наук, лауреат национальных литературных премий «Большая книга» (2013, 2016), «Ясная Поляна» (2013), премии Александра Солженицына (2019), финалист премий «Национальный бестселлер», «Нос», «Русский Букер», премии Андрея Белого. Е.Г. Водолазкин является ведущим научным сотрудником Отдела древнерусской литературы Института русской литературы РАН (Пушкинский Дом). В 1990 г. он защитил кандидатскую диссертацию на тему «Хроника Георгия Амартола в древнерусской литературе». В 2000 г. издал монографию «Всемирная история в литературе Древней Руси», которая в том же году была защищена как докторская диссертация<sup>1</sup>.

Е.Г. Водолазкин – автор романов «Похищение Европы» (2005), «Соловьёв и Ларионов» (2009), «Лавр» (2012), «Авиатор» (2016), «Брисбен» (2018), «Оправдание Острова» (2020), «Чагин» (2022), нескольких сборников рассказов и пьес. Роман Е.Г. Водолазкина «Лавр» (2012) стал одним из главных событий последнего литературного десятилетия и получил заслуженное признание читателей и критиков не только в России, но и за рубежом: «Лавр» вошёл в топ-10 лучших романов о Боге за всю историю по версии британской газеты The Guardian<sup>2</sup>. В общей сложности произведения Е.Г. Водолазкина переведены более чем на 30 языков. 24 февраля 2022 г. в г. Гранада (Испания) состоялся Международный научный семинар, посвящённый десятилетию выхода романа «Лавр», который

---

<sup>1</sup> Евгений Германович Водолазкин // Страница сотрудника на сайте Пушкинского Дома [электронный ресурс]. URL: <http://pushkinskiydom.ru/otdel-drevnerusskoj-literatury/sotrudniki/evgenij-germanovich-vodolazkin/> (дата обращения: 20.04.2022).

<sup>2</sup> Top 10 novels about God // The Guardian [электронный ресурс]. URL: <https://www.theguardian.com/books/2017/dec/06/top-10-novels-about-god> (дата обращения: 20.04.2022).

объединил переводчиков из Болгарии, Голландии, Грузии, Ирака, Испании, Китая, России, США и Южной Кореи<sup>1</sup>.

**Актуальность исследования** продиктована его соотнесённостью с одним из ведущих направлений современного отечественного литературоведения – постижением художественных особенностей и ценностных установок литературы рубежа XX–XXI веков. Творчество Е.Г. Водолазкина – интересное и значимое явление, без которого трудно представить современный литературный процесс, и потому оно требует отдельного, внимательного и глубокого изучения. Помимо романов «Лавр» и «Авиатор», в фокусе исследовательского внимания романы «Брисбен» и «Оправдание Острова», которые на сегодняшний день ещё не получили должной научной рецепции.

**Степень разработанности темы исследования.** Романы, повести, рассказы, эссе и пьесы Е.Г. Водолазкина активно исследуются современным отечественным литературоведением. Подтверждением тому служат десятки ежегодных научных публикаций и в том числе монографии<sup>2</sup> и диссертационные работы<sup>3</sup>, которые рассматривают отдельные локусы художественного мира писателя и не ставят перед собой задачи

---

<sup>1</sup> Международный научный семинар переводчиков романа «Лавр» Евгения Водолазкина состоялся в Гранаде // Международная ассоциация преподавателей русского языка и литературы [электронный ресурс]. URL: <http://ru.mapryal.org/news/mezhdunarodnij-nauchnij-seminar-perevodchikov-romana-evgeniya-vodolazkina-lavr-sostoyalsya-v-granade> (дата обращения: 20.04.2022).

<sup>2</sup> Солдаткина Я. В. Современная словесность: актуальные тенденции в русской литературе и журналистике / Янина Солдаткина. Москва: МПГУ, 2015; Лисова А.Е. Категория времени в художественном мире Е.Г. Водолазкина. М., Берлин: Директ-Медиа, 2020; Щукина Д.А. Русская литература XXI века (фрагмент пространства художественного текста): монография. СПб: ЛЕМА, 2019; Богданова О.А. Усадьба и дача в русской литературе XIX–XXI вв.: топика, динамика, мифология: Монография / Отв. ред. Е.Е. Дмитриева. М.: ИМЛИ РАН, 2019.

<sup>3</sup> Маглий А.Д. Роман о художнике в русской прозе конца XX – начала XXI века: автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 2017; Бочкина М.В. Время как аксиологическая проблема в современной литературе: автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 2019; Умнягин В.В. Образ Соловков в русской литературе XX в.: на материале воспоминаний соловецких узников и романной прозы 2000-х гг.: автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 2018; Паринова А.С. Мотивный комплекс рая в произведениях русской прозы рубежа XX–XXI веков: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Воронеж, 2018.

многоаспектно, комплексно, синкретично исследовать массив его творчества. Исследователи литературы активно дискутируют о том, к какой художественной системе следует отнести творчество автора – условно неомодернистской<sup>1</sup> или постмодернистской<sup>2</sup>, а также пытаются встроить творчество Е.Г. Водолазкина в литературный контекст, выявить и интерпретировать связи с литературной традицией (древнерусской литературой<sup>3</sup>, творчеством В. Набокова<sup>4</sup>, А. Платонова<sup>5</sup> и др.). Самобытный творческий почерк Е.Г. Водолазкина интересует и языковедов<sup>6</sup>.

Большинство исследователей творчества Е.Г. Водолазкина сконцентрированы на изучении темпорального устройства его прозы: наиболее часто предметами научной рефлексии становятся проблемы памяти, времени и вневременности, соотношения категорий исторического и неисторического, общие проблемы онтологии и аксиологии времени. Наиболее существенными в раскрытии этого аспекта, на наш взгляд, являются труды А.В. Архангельской<sup>7</sup>, М.В. Бочкиной<sup>8</sup>,

---

<sup>1</sup> Кротова Д.В. 当代俄罗斯文学中的新现代主义思潮 (Неомодернистская тенденция в современной русской литературе) // Russian Literature & Arts / Русская литература и искусство (Пекин). 2022. №1. С. 77–87.

<sup>2</sup> Осьмухина О.Ю. Идиостиль писателя-постмодерниста: специфика воплощения интертекстуальности в современной отечественной прозе // Интертекстуальность художественного дискурса. Астрахань, 2018. С. 184–191.

<sup>3</sup> Трофимова Н.В. Традиции древнерусской литературы в романе Е.Г. Водолазкина «Лавр» // Rhema. Рема. 2016. № 2. С. 7–20.

<sup>4</sup> Кобзарь Е.Р. Сотериологические мотивы в романах В. Набокова «Лолита» и Е. Водолазкина «Лавр» // Филологический класс. 2015. №1 (39). С.105–108.

<sup>5</sup> Солдаткина Я.В. Мотивы прозы А. П. Платонова в романе Е.Г. Водолазкина «Авиатор» // Rhema. Рема. 2016. №3. С. 19–28.

<sup>6</sup> Мальчивецкая Ю.В., Попова Т.Г. Редкая и устаревшая лексика в романе Е. Водолазкина «Лавр». Саарбрюкен: Lap Lambert, 2017; Склярова О.С. Лингвокогнитивный и лингвокультурный аспекты репрезентации элитарной языковой личности писателя в художественном дискурсе: автореф. дис. ... к. филол. н. Майкоп, 2021.

<sup>7</sup> Архангельская А.В. Время древнерусское и современное в романе Евгения Водолазкина «Лавр» // Материалы научной конференции «Ломоносовские чтения» 2013 г. и Международной научной конференции студентов, аспирантов и молодых ученых «Ломоносов–2013». Севастополь, 2013. Т. 1. С. 113–114.

<sup>8</sup> Бочкина М.В. Отражение средневековой концепции времени в романах Е. Водолазкина «Лавр» и «Авиатор» // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Литературоведение. Журналистика. 2017. Т. 22. № 3. С. 475–483.

М.М. Голубкова<sup>1</sup>, А.В. Жучковой и И.Р. Музафяровой<sup>2</sup>, Д.В. Кротовой<sup>3</sup>, А.Д. Маглий<sup>4</sup>, И.Б. Ничипорова<sup>5</sup> и Я.В. Солдаткиной<sup>6</sup>.

Несмотря на то, что творчество Е.Г. Водолазкина довольно активно осваивается филологической наукой, концепция художественного пространства в его прозе остаётся практически не исследованным явлением, хотя отдельные попытки интерпретировать и объяснить его устройство в корреляции с творческими задачами, этическими и философскими взглядами писателя предпринимались: это работы О.А. Богдановой<sup>7</sup>, О.А. Бердниковой и Т.Н. Голицыной<sup>8</sup>, Ф. Каманьи<sup>9</sup>, А.Е. Лисовой<sup>10</sup>,

<sup>1</sup> Голубков М.М. Время как проблема (к аксиологии современного романа) // V Международная научная конференция «Русская литература XX–XXI веков как единый процесс (проблемы теории и методологии изучения)»: материалы конференции. М.: МАКС Пресс, 2016. С. 15–20; Бочкина М.В., Голубков М.М. Понятия «исторического» и «неисторического» в эстетической и философской системе романа «Авиатор» Е. Водолазкина // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Литературоведение. Журналистика. 2018. Т. 23. № 2. С. 188–197.

<sup>2</sup> Жучкова А.В., Музафярова И.Р. Концепция времени в романе Е.Г. Водолазкина «Лавр» // Филологос. 2014. № 23(4). С. 35–40.

<sup>3</sup> Кротова Д.В. Модели интерпретации проблемы времени в современном романе: «Лавр» Е. Водолазкина, «Миусская площадь» М. Голубкова // Вестник Московского государственного областного университета. Серия: Русская филология. 2017. № 4. С. 96–105.

<sup>4</sup> Маглий А.Д. Времени нет. Евгений Водолазкин // Вопросы литературы. 2016. № 2. С. 18–33.

<sup>5</sup> Ничипоров И.Б. Парадоксы памяти в современном русском романе: «Авиатор» Е. Водолазкина // Ученые записки Орловского государственного университета. 2019. № 1(82). С. 127–130.

<sup>6</sup> Солдаткина Я. В. Категория времени в современной русской прозе (М. Шишкин, М. Петросян, Е. Водолазкин) // Вісник Дніпропетровського університету імені Альфреда Нобеля. Сер.: Філологічні науки. 2013. № 2. С. 271–280; Солдаткина Я.В. Время и пространство современной русской прозы: неомодернизм и постмодернизм (рецензия на учебное пособие: Кротова Д. В. Современная русская литература. Постмодернизм и неомодернизм. М.: МАКС Пресс, 2018. 224 с.) // Вестник РУДН. Серия: Литературоведение, журналистика. 2018. №4. С. 479.

<sup>7</sup> Богданова О.А. Усадьба и дача в русской литературе XIX–XXI вв.: топика, динамика, мифология: Монография / Отв. ред. Е.Е. Дмитриева. М.: ИМЛИ РАН, 2019.

<sup>8</sup> Бердникова О.А., Голицына Т.Н. Локативная сфера романа Евг. Водолазкина «Лавр» (часть I. книга познания) // Актуальные вопросы современной филологии и журналистики. 2015. №4 (18). С. 135–139.

<sup>9</sup> Каманьи. Ф. Образ кладбища в прозе Евгения Водолазкина // Знаковые имена русской литературы. Евгений Водолазкин. Коллективная монография / Под ред. Анны Скотницкой и Януша Свежего. Краков, 2019. С. 121–134.

<sup>10</sup> Лисова А.Е. Категория времени в художественном мире Е.Г. Водолазкина. М., Берлин: Директ-Медиа, 2020.

Е.М. Луценко и Е.А. Погорелой<sup>1</sup>, М.Н. Кулаковского<sup>2</sup>, Н.Н. Подрезовой и Ю.С. Харлашкина<sup>3</sup>, Д.В. Нургалеевой<sup>4</sup>, С. Франк<sup>5</sup>, Д.А. Щукиной<sup>6</sup> и др.

При этом комплексных исследований поэтической системы романов Е.Г. Водолазкина, которые бы одновременно учитывали разные грани его многоликого художественного мира, не проводилось.

**Материалом исследования** послужили произведения «большой прозы» Е.Г. Водолазкина – романы «Лавр» (2012), «Авиатор» (2016), «Брисбен» (2018), «Оправдание Острова» (2020). Выбор произведений объясняется тем, что именно в «зрелой» романистике в максимальной степени выкристаллизовывается творческий почерк автора.

**Объект исследования** – художественное воплощение реальности в романах Е.Г. Водолазкина 2012–2020 гг.

**Предметом исследования** являются важнейшие конструкты художественной системы романистики Е.Г. Водолазкина.

**Цель** диссертационной работы заключается в разностороннем исследовании поэтических констант романистики Е.Г. Водолазкина – хронотопического устройства, мифологизма, знаковых образов и символов.

Цель определила следующие **задачи**:

1. выявить особенности авторской концепции художественного времени;

<sup>1</sup> Луценко Е.М., Погорелая Е.А. Хронотоп угрозы и ее метафорическое преодоление в российском интеллектуальном романе XXI в. // Новый филологический вестник. 2019. №3 (50). С. 135–148.

<sup>2</sup> Кулаковский М.Н. Роль вставных конструкций в пространственной организации художественного текста // Верхневолжский филологический вестник. 2019. №1. С. 93–99.

<sup>3</sup> Подрезова Н.Н., Харлашкин Ю.С. Семантика кладбищенского хронотопа в романе Е.Г. Водолазкина «Лавр» // Сибирский филологический журнал. 2018. №2. С.134–140.

<sup>4</sup> Нургалеева Д.В. Хронотоп «схимнических» глав в романе Е.Г. Водолазкина «Лавр» // Традиционные национально-культурные и духовные ценности как фундамент инновационного развития России. 2017. № 2(12). С. 91–94; Нургалеева Д. В. Хронотоп «псковских» глав романа Е.Г. Водолазкина «Лавр» // Челябинский гуманитарий. 2017. № 4(41). С. 41–45.

<sup>5</sup> Франк С. Соловецкий текст. Часть 2 // Имагология и компаративистика. 2017. № 8. С. 158–189.

<sup>6</sup> Щукина Д.А. Русская литература XXI века (фрагмент пространства художественного текста): монография. СПб: ЛЕМА, 2019. С.138–144.

2. рассмотреть специфические черты пространственно-временной организации в романах Е.Г. Водолазкина «Брисбен» и «Оправдание Острова»;
3. исследовать пространственные константы – главные топосы художественного мира Е.Г. Водолазкина, определить их имманентные свойства;
4. оценить влияние кинематографических приёмов на хронотопическую организацию исследуемых текстов;
5. выявить стержневые мифологические образы-символы, определяющие метатекстовое единство романов, проанализировать генеалогию этих образов;
6. установить межтекстовые связи с творчеством отечественных и зарубежных писателей (Н.В. Гоголь, Ф.М. Достоевский, П. Зюскинд, У. Шекспир).

**Теоретико-методологическую основу** работы составили труды отечественных и зарубежных учёных и философов по истории и теории литературы (Н.А. Бердяев, Е.Г. Водолазкин, А.Н. Веселовский, В.П. Владимирцев, Б.М. Гаспаров, М.М. Голубков, А.Я. Гуревич, В.Б. Шкловский и др.), проблеме художественного пространства-времени (М.М. Бахтин, Г. Башляр, А. Бергсон, Д.С. Лихачёв, С.Ю. Неклюдов, А.И. Николаев, П. Рикёр, П. Флоренский, М. Хайдеггер), проблеме мифологизма (С.С. Аверинцев, Ф.И. Буслаев, А.Ф. Лосев, Е.М. Мелетинский, В.М. Пивоев, А.А. Потебня, В.Н. Топоров), этнографии и фольклористике (А.Н. Афанасьев, Д.К. Зеленин, Б.Б. Ефименкова, О.А. Седакова, В.С. Кузнецов, Ю.Е. Берёзкин, Н.Ф. Сумцов и др.), культурной семиотике (В.В. Иванов, Ю.М. Лотман, В.П. Руднев, Ю.С. Степанов), проблеме интермедиального взаимодействия литературы и кинематографа (И.Р. Куряев, И.А. Мартыанова, О.Ю. Осьмухина, Ю.Н. Тынянов и др.), истории и культурологии (П. Нора, Д. Хапаева), а также работы по творчеству Е.Г. Водолазкина (А.В. Архангельская, О.А. Бердникова, О.А. Богданова,

М.В. Бочкина, О.А. Гримова, О.Д. Журавель, Ж.А. Калдыбекова, Д.В. Кротова, Т.Г. Кучина, А.Е. Лисова, А.Д. Маглий, Н.Г. Махнина, И.Б. Ничипоров, М.М. Сидорова, Н.В. Трофимова, Я.В. Солдаткина, С. Франк, Д.А. Щукина и др.).

**Методология исследования** основывается на комбинированном подходе, сочетающем историко-культурный, мифопоэтический, биографический, структурный, сравнительно-исторический и рецептивный методы.

На защиту выносятся следующие **положения**:

1. Средневековые темпоральные модели (время как спираль, одномоментность, нерасчленимость времени, вневременность), апробированные Е.Г. Водолазкинским в «Лавре» и «Авиаторе», реализуются в романах «Брисбен» и «Оправдание Острова».
2. Художественное пространство в прозе Е.Г. Водолазкина отличается высокой функциональностью и семантической насыщенностью. Пространство динамично, подвижно и, как правило, «проживает» романную историю наряду с героями.
3. Важным топосом художественного мира писателя является «пространство разрыва» – пространственная модель, в которой нашли отражение чувство кризиса времени, ощущение трагически нарушенной исторической целостности, расколотасть памяти и культуры.
4. «Общим местом» романов является топос кладбища. Кладбище выступает в качестве мифологического, коммеморативного и диалогового пространства. В художественной реальности романов кладбище – краеугольный камень всей пространственной системы, мифологический пуп земли, идиллическое пространство, которое непосредственно участвует в формировании героя.

5. Важным свойством поэтики романного творчества Е.Г. Водолазкина является кинематографичность. Визуальная насыщенность, зримость текста достигается с помощью кинематографических техник – монтажа, фокализации, стопкадров, имитации пролётов телекамеры и др., а также за счёт специфической синтаксической организации текста. Монтажный принцип, основанный на сцеплении разрозненного, соположении, является не только техническим средством, но также философским принципом, который имеет принципиальное значение в творчестве Е.Г. Водолазкина.
6. Стержневыми символическими образами романного тетраптиха являются образ птицы и образ утопленницы. Благодаря орнитологическому коду осуществляется «диалог» исследуемых романов между собой, а также с «пратекстами» (творчеством Ф.М. Достоевского, Н.В. Гоголя, У. Шекспира). Бестиарная образность Е.Г. Водолазкина и Ф.М. Достоевского генетически восходит к «Физиологу», средневековой экзегетической книге.
7. Романы «Лавр» Е.Г. Водолазкина и «Парфюмер» П. Зюскинда имеют множественные схождения на сюжетно-фабульном уровне, уровне персонажей и в своей структуре воспроизводят евангельский миф. Принципиальное отличие заключается в том, что П. Зюскинд как постмодернист травестирует новозаветную историю, а Е.Г. Водолазкин, выступающий представителем новой литературной эпохи, уходит от деконструкции.

**Научная новизна** работы заключается в том, что в ней впервые в отечественном литературоведении предпринята попытка многоаспектного исследования романного творчества Е.Г. Водолазкина.

**Теоретическая значимость** диссертационной работы состоит в углублении научных представлений о темпоральности литературного произведения, роли и функций художественного пространства, в уточнении

механизмов взаимодействия литературы и кинематографа. Также работа расширяет возможности изучения литературного диалога культур.

**Практическая ценность** исследования заключается в возможности использования полученных результатов в вузовских курсах в рамках дисциплины «История русской литературы», а также специальных курсов и семинаров, посвящённых творчеству Е. Водолазкина, проблемам темпоральности, пространственности и кинематографичности в русской прозе рубежа XX–XXI веков.

**Апробация результатов исследования.** Основные положения настоящей работы были представлены в формате докладов на международных и всероссийских научных конференциях: VIII Международная научная конференция «Экология языка и речи» (Тамбов, 2019), Международная научная конференция «Русская литература XX–XXI веков в современном мире: авторские стратегии» (Москва, 2020), Международная научная конференция «Славянский мир: духовные традиции и словесность» (Тамбов, 2019, 2020, 2021, 2022), Международная научная конференция студентов, аспирантов и молодых учёных «Ломоносов-2022» (Москва, 2022), Всероссийская научная конференция «Державинские чтения» (Тамбов, 2019, 2020, 2021, 2022), Шестые Всероссийские (с международным участием) научно-педагогические чтения «Русский фольклор Мордовии в контексте отечественной культуры» (Саранск, 2022), 13 Международная научная конференция «Международный диалог: Восток – Запад» (Свети Николе, Северная Македония, 2022).

Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ в рамках осуществления научного проекта № 20-312-90048 «Поэтика романной прозы Е.Г. Водолазкина».

По теме диссертации опубликовано 12 научных статей, из них 4 статьи – в ведущих рецензируемых изданиях, включённых в перечень ВАК

Министерства науки и высшего образования РФ. Общий объём научных публикаций составил 6 п.л.

**Структура диссертации** включает: введение, две главы, заключение; также прилагается список использованной литературы, состоящий из 258 источников.

## ГЛАВА 1. «АРХИТЕКТУРА» ПРОСТРАНСТВА-ВРЕМЕНИ В ТВОРЧЕСТВЕ Е.Г. ВОДОЛАЗКИНА

Любой художественный текст (равно как и иное художественное целое) имеет свои пространственные и временные координаты и вне их не существует. Выдающийся отечественный филолог, философ М.М. Бахтин разработал фундаментальную пространственно-временную теорию и ввёл в литературоведческий тезаурус понятие хронотопа, заимствованное из математического естествознания. По М.М. Бахтину, хронотоп – взаимосвязь временных и пространственных отношений, художественно осваиваемых литературой<sup>1</sup>. Учёный различал следующие воспроизводимые, наиболее устойчивые разновидности романного хронотопа: хронотопы встречи, дороги (большой дороги), порога, замка, провинциального города, театральный хронотоп, хронотоп идиллии и др. По его мнению, хронотоп коррелирует с жанрово-видовыми особенностями текста (хронотоп рассказа, хронотоп рыцарского романа, хронотоп пасторали), обладает ценностно-этическими установками (темпоральная аксиология в средневековом хронотопе), имеет сюжетоорганизующее значение (сюжетные фазы проистекают в заданном пространстве-времени). При этом ведущим значением в хронотопической теории М.М. Бахтина обладают темпоральные установки, а не пространственные<sup>2</sup>.

О главенствующем значении темпоральности в художественном тексте заявляли многие отечественные и зарубежные учёные, философы. Например, в философии А. Бергсона время – движущийся образ вечности. Философ разделяет время механическое (внешнее, количественное, математически измеряемое, которое по своей сути родственно «мёртвому»

---

<sup>1</sup> Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе // Бахтин М.М. Собр. соч.: в 7 т. Т. 3: теория романа. М.: Языки славянских культур, 2012. С. 341.

<sup>2</sup> Веденкова Е.С. Исследование художественного пространства-времени: вопросы методологии // Вестник ТГУ. 2011. №12. С.279–280.

географическому пространству и является его четвёртой координатой<sup>1</sup>) и длительность (время сознания, психологическое время-качество, связанное с механизмами памяти и нейтрализующее временную триаду). Важное значение для исследования имеют представления Бергсона о парадоксальном сосуществовании в направленном сознании прошлого, настоящего и будущего и их коммеморативном преломлении: «Стало быть, <...> восприятие <...> состоит из неисчислимого множества вспомнутых элементов, <...> всякое восприятие есть уже память. Практически, мы воспринимаем только прошедшее, так как чистое настоящее есть неуловимый ход прошедшего, которое гложет будущее»<sup>2</sup>. Философ П.А. Флоренский в книге «Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях» (созданной на основе лекций, посвящённых проблеме пространства-времени) называет время «четвёртой координатой» действительности, наряду с длиной, шириной и высотой<sup>3</sup>. В фундаментальной философской работе «Бытие и время» М. Хайдеггер рассматривает время как важнейшую экзистенциальную и онтологическую категорию: «Смыслом бытия сущего, которое мы именуем присутствием, окажется временность. Это показание должно подтвердиться в возобновительной интерпретации всех предварительно вскрытых структур присутствия как модусов временности»<sup>4</sup>. В работе «Время и рассказ» герменевт П. Рикёр анализирует концепцию времени Августина Блаженного, выраженную в «Исповеди», и нарративную теорию Аристотеля, отразившуюся в «Поэтике», и тем самым связывает темпоральность и нарративность: «Мир, создаваемый в любом повествовательном произведении, – это всегда временной мир, <...> время

---

<sup>1</sup> Бергсон А. Длительность и одновременность (по поводу теории Эйнштейна). Петербург: Academia, 1923. С. 123.

<sup>2</sup> Бергсон А. Творческая эволюция. Материя и память. Минск: Харвест, 1999. С. 352–353, 563–564.

<sup>3</sup> Флоренский П.А. Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях. М.: Прогресс, 1993. С. 184.

<sup>4</sup> Хайдеггер М. Бытие и время. М.: Ad Marginem, 1997. С. 17, 29, 326.

становится человеческим временем в той мере, в какой оно артикулируется нарративным способом, и, наоборот, повествование значимо в той мере, в какой оно очерчивает особенности временного опыта»<sup>1</sup>. Рикёр приходит к выводу, что представление настоящего, будущего и прошлого реализуемо только в рамках рассказывания, а сам по себе нарратив отражает человеческий опыт времени<sup>2</sup>.

Напротив, по мнению Ю.М. Лотмана, в паре «пространство – время» первостепенное значение имеет пространство: «Структура пространства текста становится моделью структуры пространства вселенной, а внутренняя синтагматика элементов внутри текста – языком пространственного моделирования. <...> Язык пространственных отношений оказывается одним из основных средств осмысления действительности. <...> Самые общие социальные, религиозные, политические, нравственные модели мира, при помощи которых человек на разных этапах своей духовной истории осмысляет окружающую его жизнь, оказываются наделенными пространственными характеристиками»<sup>3</sup>. Пространство при всём многообразии художественных воплощений может принимать различные виды и выполнять различные функции, однако наиболее универсальными, значимыми пространственными моделями являются «верх / низ», «открытое пространство / замкнутое пространство», «граница»<sup>4</sup>. Ю.М. Лотман также пишет, что художественное пространство в литературном произведении – это континуум, в котором размещаются персонажи и совершается действие<sup>5</sup>. Анализируя топическую организацию творчества Н.В. Гоголя, учёный приходит к мысли, что художественное пространство представляет собой модель мира автора, выраженную на

<sup>1</sup> Рикёр П. Время и рассказ: в 2 т. Т.1. М., СПб., 2000. С. 13.

<sup>2</sup> Рикёр П. Время и рассказ: в 2 т. Т.2. М., СПб., 2000. С. 165.

<sup>3</sup> Лотман Ю.М. Структура художественного текста // Структура художественного текста. Анализ поэтического текста. СПб.: Азбука, 2016. С. 275–276.

<sup>4</sup> Там же. С. 286–288.

<sup>5</sup> Лотман Ю.М. Художественное пространство в прозе Гоголя // В школе поэтического слова: Пушкин. Лермонтов. Гоголь. М.: Просвещение, 1988. С. 258.

языке его пространственных представлений<sup>1</sup>, и выводит следующую классификацию художественного пространства:

1) линейное пространство (внутренне непрерывное и направленное, например, дорога, дорога жизни);

2) плоскостное пространство;

3) объёмное пространство;

4) точечное пространство (места, в которых происходит действие, обладают ситуативной конкретностью и имеют отграниченный характер, например, комната, дом и др.). Помимо этого, некоторые пространственные структуры (линейное и плоскостное пространства) являются векторными, могут иметь горизонтальную или вертикальную направленность<sup>2</sup>. Г. Башляр в труде «Поэтика пространства» рассматривает с позиции феноменологии дом как главный пространственный комплекс (пространство-символ и пространство-память) на всех его уровнях – «от подвала до чердака». Башляр пишет о том, что память больше не воскрешается временем, но воспроизводится в пространственных структурах: «Память – вот что странно! – не фиксирует конкретную длительность, длительность в бергсоновском смысле. Упраздненные длительности нельзя пережить вновь. Их можно лишь помыслить, мысленно расположить на оси абстрактного времени, лишённого какой-либо плотности. Именно благодаря пространству, в пространстве находим мы прекрасные окаменелости времени, и их конкретные формы обусловлены долгим пребыванием в определенном месте»<sup>3</sup>.

Наиболее справедливыми, на наш взгляд, являются предположения учёных о единстве, функциональной равнозначности, «сращенности» пространства и времени. Например, Ю.С. Степанов отмечает, что в греческом, латинском и германском культурных ареалах концепт «время»

<sup>1</sup> Там же. С. 252.

<sup>2</sup> Там же. С. 285.

<sup>3</sup> Башляр Г. Избранное: поэтика пространства. М.: Российская политическая энциклопедия, 2004. С. 29–30.

неотделим от понятия «ограниченное, ограждённое пространство»<sup>1</sup>, исследователь выделяет три архаические формы времени: линейное, циклическое и «разом данное» – последнее представляет собой такую темпоральную модель, при которой прошлое, настоящее и будущее мыслятся как бы разом, одновременно данными сознанию человека и одновременно присутствующими в окружающей его действительности<sup>2</sup>, а также описывает наиболее распространённые временные концепты: пульсирующее время, круговое (циклическое) время, ньютоновское линейное время, христианское линейное время, линейное время как прогресс, линейное время как регресс, спиральное время, летописное время (время анналов) и др.<sup>3</sup>. Академик Д.С. Лихачёв пишет о том, что художественное время способно протекать быстро и медленно, равномерно или неравномерно, при этом модель времени согласуется с пространственной моделью (замкнутое, свободное пространство и др.). Разнообразные сочетания художественного времени и художественного пространства порождают в литературном произведении различные формы динамичности и художественной среды и связаны с различными же формами сюжетного построения, стилистической манерой автора, даже с миром психологии действующих лиц<sup>4</sup>. В.Н. Топоров сообщает о параметрах и главных отличительных особенностях мифологического пространства-времени: «В мифопоэтическом хронотопе время сгущается и становится формой пространства <...>, его новым («четвертым») измерением. Пространство же, напротив, «заражается» внутренне-интенсивными свойствами времени («темпорализация» пространства), втягивается в его движение, становится неотъемлемо укоренённым в разворачивающемся во

---

<sup>1</sup> Степанов Ю.С. Константы: словарь русской культуры. М.: Академический Проект, 2004. С. 117.

<sup>2</sup> Там же. С. 119.

<sup>3</sup> Там же. С. 244.

<sup>4</sup> Лихачёв Д.С. Художественная среда литературного произведения // Симпозиум «Проблемы ритма, художественного времени и пространства в литературе и искусстве». Тезисы и аннотации. Л.: Советский писатель, 1970. С. 7–9.

времени мифе, сюжете (т.е. в тексте). Все, что случается или может случиться в мире мифопоэтического сознания, не только определяется хронотопом, но и хронотопично по существу, по своим истокам. <...> пространство (или – точнее – пространственно-временной континуум) не только неразрывно связано с временем, с которым оно находится в отношении взаимовлияния, взаимоопределения, но и с вещественным наполнением (первотворец, боги, люди, животные, растения, элементы сакральной топографии, сакрализованные и мифологизированные объекты из сферы культуры и т. п.), т.е. всем тем, что так или иначе «организует» пространство, собирает его, сплачивает, укореняет в едином центре»<sup>1</sup>.

Существуют различные подходы к типологизации и классификации художественного пространства и времени (а также неделимого пространства-времени). В качестве наиболее универсальных, характерных для большинства культур А.Н. Николаев выделяет следующие пространственно-темпоральные модели:

1) Нулевое пространство-время (неподвижное, вечное) – модель, при которой время и пространство теряют смысл / перестают существовать в объективном смысле (изображение ада, рая, то есть вневременных и внепространственных форм).

2) Циклическое пространство-время (круговое, авантюрное) – модель, в основе которой представления о круговой смене времён года, движения небесных тел, календарно-обрядового цикла.

3) Линейная модель, при которой время имеет направленность от прошлого к будущему, а пространство оказывается «распахнутым» во все стороны<sup>2</sup>.

Современные исследователи В.Ю. Прокофьева и Ю.Г. Пыхтина выделяют следующие пространственные формы художественного произведения:

<sup>1</sup> Топоров В.Н. Пространство и текст // Текст: семантика и культура. М., 1983. С. 232–234.

<sup>2</sup> Николаев А.И. Основы литературоведения. Иваново: ЛИСТОС, 2011. С. 158.

- 1) Психологическое пространство – внутренний мир субъекта.
- 2) «Реальное» пространство – места реального мира (географические и социальные пространства).
- 3) Космическое пространство – вертикально ориентированное пространство, наполненное космическими объектами.
- 4) Мифологическое пространство – дискретное, качественно неоднородное пространство, в котором антиномически соединились противопоставленные начала (своё – чужое, сакральное – профанное и др.); вещное пространство, создаваемое предметами, мифологическими артефактами; зачастую выступает как «дурное», пространство с негативными коннотациями – лес, болото, ущелье, перекрёсток и т.д.).
- 5) Фантастическое пространство оказывается наполненным существами и событиями, не существующими с научной точки зрения; фантастическое пространство является жанрообразующим элементом для фантастического романа, повести, рассказа, но может также быть местом действия в произведениях других литературно-видовых форм.
- 6) Виртуальное пространство – актуализируется с развитием компьютерных технологий и описывает героев, существующих в мире компьютерной программы / игры.
- 7) Пространство реминисценций – героями художественного текста становятся реальные личности, а также герои известных литературных (и других) произведений<sup>1</sup>.
- 4) Параллельное пространство-время, актуализированное современным сознанием и подразумевающее сосуществование параллельных времён и пространств.

Таким образом, пространство-время (хронотоп) – это важнейшая, фундаментальная характеристика художественного произведения. Любое

---

<sup>1</sup> Прокофьева В.Ю., Пыхтина Ю.Г. Анализ художественного текста в аспекте его пространственных характеристик. Оренбург, 2006. С. 43–59; Астахова Е.С. Языковое осмысление иномирия как пространства в художественном тексте // Гуманитарные и юридические исследования. 2021. №4. С.178–179.

произведение существует в пространстве и времени, развёртывается в пространстве и времени, повествует о пространстве и времени, осмысливается и достраивается читателем в пространстве и времени. Поэтому анализ поэтики творчества Е.Г. Водолазкина целесообразно начать с исследования темпоральности и пространственности его романов.

### 1.1. Темпоральность прозы Е.Г. Водолазкина

Творчество Е.Г. Водолазкина небезосновательно относят к неомодернистскому течению современного литературного процесса, а самого писателя (наряду с А.Н. Варламовым, М.М. Голубковым, М.П. Шишкиным, Б.Т. Евсеевым, П.В. Крусановым, М.С. Петросян и др.) называют неомодернистом<sup>1</sup>. Водолазкин действительно часто пишет о Боге, о Вечности, о трансцендентном, нематериальном и вневременном. Вневременность и вместе с тем «насыщенность временем», предельно обострённое «чувство времени» – важная черта неомодернистской поэтики. Герои Водолазкина существуют в хронотопе разрыва или, наоборот, наслаения эпох и потому думают о времени, трагически ощущают и переживают время, пытаются побороть и преодолеть его, достигнув бессмертия в «дне немерцающем»<sup>2</sup>. В самом общем смысле романы Водолазкина «Лавр», «Авиатор», «Брисбен», «Оправдание Острова»

---

<sup>1</sup> Солдаткина Я.В. Время и пространство современной русской прозы: неомодернизм и постмодернизм (рецензия на учебное пособие: Кротова Д. В. Современная русская литература. Постмодернизм и неомодернизм. М.: МАКС Пресс, 2018. 224 с.) // Вестник РУДН. Серия: Литературоведение, журналистика. 2018. №4. С. 479; Кротова Д.В. Contemporary Russian Literature: The New Modernist Trend in Contemporary Russian Literature // Russian Literature & Arts / Русская литература и искусство (Пекин). 2022. №1. С. 77–78; Кротова Д.В. Онтология смерти в романе М. Шишкина «Письмовник» // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Литературоведение. Журналистика. 2021. Т. 26. № 1. С. 43–51.

<sup>2</sup> Коробкова Е. Евгений Водолазкин: «Самые важные дары были даны нам в детстве» // Комсомольская правда [электронный ресурс]. URL: <https://www.kp.ru/daily/26923/3970468/> (дата обращения: 20.04.2022 г.).

представляют собой романы-размышления о Боге и Вечности, истории и «истории спасения»<sup>1</sup>, времени и памяти.

Например, герой «Лавра» Арсений живёт не только в средневековом пространстве-времени (медиевальность сама по себе приравнивается к промежуточности, пограничности), но и на стыке Средних веков и Нового времени. Особенно символично, что год 7000-й (1492), в который на Руси ожидался конец света и в который Колумбова экспедиция достигла берегов Америки (нижняя граница Нового времени, согласно западной историографии), становится рубежным для героя, в этот год он принимает великую схиму – высшую монашескую степень, отправляется в отходную келью для того, чтобы стать пустынножителем, преодолеть время и познать мир в себе самом<sup>2</sup>.

Иннокентий Платонов, герой «Авиатора», является ровесником и «близнецом» века, «человеко-веком». Несмотря на то, что большую часть двадцатого столетия он проводит в замороженном состоянии, Платонов чувствует тоску, болезненную ответственность и внутреннюю пустоту за непрожитые годы, которые пытается восполнить по рассказам друзей, книгам, фильмам и кинохроникам. Кроме того, герой находит Бога и примиряет две очень непохожие эпохи – начало и конец XX века, а следовательно, и разные мировоззренческие системы – модернистскую и постмодернистскую (и тем самым будто бы художественно объясняет христианскую этику и созидательную эстетику новой, ещё только зарождающейся литературной постпост-эпохи).

Структурно роман «Брисбен» выстраивается как полифоническое чередование двух тем – глав дневниковых и глав биографии гитариста Глеба Яновского. Дневник повествует о «здесь и сейчас» героя и имеет точную датировку: с 25.04.2012 по 09.07.2014, а биография последовательно

---

<sup>1</sup> Водолазкин Е.Г. Всемирная история в литературе Древней Руси (на материале хронографического и палеинового повествования XI–XV вв.). СПб.: Пушкинский Дом, 2008. С. 18–20.

<sup>2</sup> Водолазкин Е.Г. Лавр. М.: АСТ: Редакция Елены Шубиной, 2015. С. 398.

рассказывает о детстве и взрослении героя с 1971 по 2000 гг. Трагедия Яновского в том, что он оказывается «зажатым» между жерновов двух эпох (советское и постсоветское), двух веков, двух христианских тысячелетий и двух культур.

В романе «Оправдание Острова» автор размышляет о направленности и ритме всеобщей, всеевропейской истории и при этом не забывает творчески исследовать частное, предельно субъективное время (Водолазкин остаётся верным убеждению, о котором заявлял после выхода «Лавра»: «История человека важнее истории человечества»<sup>1</sup>). Идею субъективного времени автор решает остроумно: главным героям романа – князю Парфению и княгине Ксении – по триста сорок семь лет: «Да, у всех людей есть общее время, но оно – не более чем пунктирная линия, с которой соединяются личные времена каждого из нас. Потому некоторые живут двадцать лет, а некоторые двести. Или девятьсот. Их личное время – это реальность, а общее время – чистая условность»<sup>2</sup>. В одной из первых рецензий на вышедшую книгу критик Г. Юзефович замечает: «<...> время как таковое впервые может претендовать на звание безусловного протагониста. Если бы на вопрос, о чем этот роман, требовалось ответить максимально сжато, ответ был бы – о времени»<sup>3</sup>.

Научные интересы Водолазкина, литературоведа, доктора филологических наук, ученика академика Д.С. Лихачёва, также лежат во временной плоскости и являются прочным основанием его литературного творчества. В одном из интервью автор замечает: «Стартовой точкой моего размышления о времени были мысли Дмитрия Сергеевича Лихачёва. Нет,

---

<sup>1</sup> Токарева М. Евгений Водолазкин: «История человека важнее истории человечества» // Новая газета [электронный ресурс]. URL: <https://novayagazeta.ru/articles/2013/09/27/56548-evgeniy-vodolazkin-171-istoriya-cheloveka-vazhnee-istorii-chelovechestva-187> (дата обращения: 20.04.2022 г.).

<sup>2</sup> Водолазкин Е.Г. Оправдание Острова. М.: АСТ: Редакция Елены Шубиной, 2021. С. 80–81.

<sup>3</sup> Юзефович Г. Юзефович Г. «Оправдание Острова»: выходит новый роман Евгения Водолазкина // // Учебный комитет Русской православной церкви [электронный ресурс]. – URL: <https://uchkom.info/novosti/7363/> (дата обращения: 20.04.2022).

время есть, к сожалению. Но надо понимать, что оно существует в оболочке вечности, что оно только частный фрагмент времени»<sup>1</sup>. Водолазкин занимается изучением летописей, палей, хронографов, хроник, житий святых и во многих трудах разрабатывает проблему времени, хронологии и календаря в древнерусских текстах<sup>2</sup>. Может быть, поэтому большинство исследователей творчества Водолазкина сконцентрированы на изучении темпорального устройства его прозы: наиболее часто предметами научной рефлексии становятся проблема памяти, взаимопроникновения эпох и времён, проблема человека во времени и вне времени, соотношение категорий исторического и неисторического в романах, общие проблемы онтологии и аксиологии времени.

А.В. Архангельская дала одну из первых литературоведческих оценок творчества Водолазкина и высказала важное предположение о средневековом, абсолютном и спиралевидном характере времени в романе «Лавр»: «В дне сегодняшнем проступает прошлое – так, как чувствовали это древнерусские люди: на каком-то сломе призмы времени будущее становится видимым прошлому, а прошлое – будущему <...>»<sup>3</sup>. Эта мысль транслируется и в той или иной степени развивается в большинстве работ других исследователей.

Так, например, Я.В. Солдаткина, сравнивая хронотопы романов «Дом, в котором...» (2009) М. Петросян, «Взятие Измаила» (1999), «Венерин волос» (2005), «Письмовник» (2010) М. Шишкина и романа «Лавр» Е. Водолазкина, пишет об общей для них концепции времени как спирали, т.е. такой модели, при которой возможен контакт с Вечностью. По мнению

<sup>1</sup> Элькина Т. «Время существует в оболочке вечности». Интервью с писателем Евгением Водолазкиным [электронный ресурс]. // URL: <https://topspb.tv/news/2017/12/8/vremya-sushestvuet-v-obolochke-vechnosti-intervyu-s-pisatelem-evgeniem-vodolazkinym/> (дата обращения: 20.04.2022).

<sup>2</sup> См.: Водолазкин Е.Г. Хронология русской хронографии. Часть 1 // ТОДРЛ. Т. 49. СПб., 1996. С. 22–35.

<sup>3</sup> Архангельская А.В. Время древнерусское и современное в романе Евгения Водолазкина «Лавр» // Материалы научной конференции «Ломоносовские чтения» 2013 г. и Международной научной конференции студентов, аспирантов и молодых ученых «Ломоносов–2013». Севастополь, 2013. Т. 1. С. 113–114.

исследователя, спиралевидное время в неомодернистских текстах помогает героям преодолеть смерть и линейную замкнутость бытия, осознать всенаправленность временного потока. Стержнем, вертикалью, вокруг которой закручивается темпоральная спираль, становятся аксиологические установки – Бог, любовь, сострадание, творчество<sup>1</sup>.

А.В. Жучкова и И.Р. Музафярова размышляют о жанровой форме неисторического романа и приходят к выводу, что время «Лавра» существует в полифоническом единстве с вечностью. Концепция времени или, вернее, «вневременности» реализуется на уровне сюжета (вечное возвращение героя, повторение действий, эволюция героя по спирали), через философские наблюдения и с помощью множественных анахронизмов, стилистического и языкового смешения<sup>2</sup>.

В статьях Н.Г. Махиной, М.М. Сидоровой и Л.Х. Насрутдиновой проводится комплексное исследование темпоральности не только романов, но и пьес Водолазкина («Музей», «Пародист»)<sup>3</sup>. «Неисторичность» его прозы рассматривается как способ преодоления постмодернистской игры с историей (правильнее сказать, игры в историю): используя традиционные для исторического романа 1990–2000-х гг. приёмы, Водолазкин тем не менее лишает их игровой функции<sup>4</sup>. Проблема существования времени в современном романе неотделима от размышлений о смерти и рождении.

---

<sup>1</sup>Солдаткина Я.В. Неомодернистские тенденции в современной русской прозе // Литературоведение на современном этапе: Теория. История литературы. Творческие индивидуальности: К 130-летию со дня рождения Е.И. Замятина. По материалам международного конгресса литературоведов / Сост. Н.Н. Комлик. Тамбов, Елец, 1–4 октября 2014 года. Тамбов, Елец, 2014. С. 379–381; Солдаткина Я. В. Категория времени в современной русской прозе (М. Шишкин, М. Петросян, Е. Водолазкин) // Вісник Дніпропетровського університету імені Альфреда Нобеля. Сер.: Філологічні науки. 2013. № 2. С. 271–280.

<sup>2</sup>Жучкова А.В., Музафярова И.Р. Концепция времени в романе Е.Г. Водолазкина «Лавр» // *Philologos*. 2014. № 23(4). С. 35–40.

<sup>3</sup>Махина Н.Г. Насрутдинова Л.Х. Прошлое – настоящее – будущее в «петербургских драмах» Е. Водолазкина // *Филология и культура*. 2020. № 1(59). С. 183–188.

<sup>4</sup>Махина Н.Г. Сидорова М.М. Историческое время в романе Е. Водолазкина «Лавр» (к постановке проблемы) // *Филология и культура*. 2016. № 2(44). С. 271–274.

В романе «Лавр» мифологема рождения / смерти проявляется с помощью мотивов возвращения, круга-спирали, вертикального пути<sup>1</sup>.

А.Д. Маглий пишет о том, что в «Лавре» нацеленный на выход в вечность, неисторический или даже «антиисторический» хронотоп существует не объективно, а прежде всего, в сознании героев, при этом находят отражение и реализуются все возможные временные формы: и авантюрное время, и время случая, и античное зияние времени, и время «истории спасения», и темпорализованное пространство, и время-цикл<sup>2</sup>. В творчестве Водолазкина актуализируются доисторические формы времени, восходящие к темпоральным представлениям античности и средневековья: время отличается непрерывностью, синхронностью, неделимостью на настоящее, прошлое и будущее, а также устремлённостью в Вечность<sup>3</sup>.

К подобному выводу приходит и Д.В. Кротова, сопоставляющая «Лавр» Е. Водолазкина с романом М.М. Голубкова «Миусская площадь». В этих текстах на первый план выступает проблема соотношения разных эпох, а бытование времени подвергается сомнению. По мысли исследователя, в романе Водолазкина сочетаются линейная и нелинейная темпоральные концепции, при этом само время подчинено средневековой, религиозно-нравственной доминанте – это одновременно и наказание человека, и его путь к искуплению, спасению души<sup>4</sup>. Кроме этого, анализируется авторское понимание истории и исторического факта – в художественной реальности Водолазкина первостепенное значение имеет не «могучая история», а

---

<sup>1</sup> Махина Н.Г. Сидорова М.М. Мифологема смерти / рождения в романе Е. Водолазкина «Лавр» // Филология и культура. 2017. № 2(48). С. 174–178.

<sup>2</sup> Маглий А.Д. Неисторический роман XXI века // Stephanos. 2016. № 1(15). С. 65–73.

<sup>3</sup> Маглий А.Д. Времени нет. Евгений Водолазкин // Вопросы литературы. 2016. № 2. С. 18–33.

<sup>4</sup> Кротова Д.В. Модели интерпретации проблемы времени в современном романе: «Лавр» Е. Водолазкина, «Миусская площадь» М. Голубкова // Вестник Московского государственного областного университета. Серия: Русская филология. 2017. № 4. С. 96–105.

события будничной, частной жизни, которым обыкновенно не находится места в учебниках<sup>1</sup>.

В работе Ж.А. Калдыбековой также говорится об использовании Водолазкиным различных временных моделей. В каждой части «Лавра» преобладает какая-либо форма времени – линейное, циклическое, спиральное, нулевое или параллельное время. Каждая из этих форм помогает автору в решении художественных задач: например, нулевое, «выключенное» время работает при изображении «ада» – избы травника в финале «Книги познания», а параллельное время обнажает точки соприкосновения миров с вечностью и наиболее демонстративно явлено в сценах видений Амброджо Флеккиа<sup>2</sup>.

Д.М. Иванова проводит компаративный анализ романов «Лавр» Е. Водолазкина и «Письмовник» М. Шишкина, отмечая схожее авторское ощущение времени: обоих писателей интересует вечность, время становится универсальным, а прошлое, настоящее и будущее сосуществуют и влияют друг на друга<sup>3</sup>.

Т.Л. Чернышова определяет жанр «Авиатора» как роман-ретроспекцию и пишет о разнонаправленности в нём времени и памяти. Также предметом её осмысления становится человек в состоянии «хронотоплес» (по словам Водолазкина, этим остроумным искажением бахтинского «хронотопа» мы обязаны одной питерской студентке<sup>4</sup>), то есть «полумёртвый», лишённый своего родного пространства-времени человек, вынужденный медиатор жизни и смерти. К числу подобных литературных

<sup>1</sup> Кротова Д. В. Размышления о революции в творчестве А. Варламова и Е. Водолазкина («Мысленный волк» и «Авиатор») // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Литературоведение. Журналистика. 2018. Т. 23. № 4. С. 393–401.

<sup>2</sup> Калдыбекова Ж.А. Художественное время в романе Е. Водолазкина «Лавр» // Наука и современность. 2015. № 37-1. С. 103–107.

<sup>3</sup> Иванова Д.М. Время и безвремя в романах «Лавр» Евгения Водолазкина и «Письмовник» Михаила Шишкина // Социально-гуманитарные проблемы образования и профессиональной самореализации: сборник материалов Всероссийского научного форума молодых исследователей. М, 2016. С. 55–59.

<sup>4</sup> Водолазкин Е.Г. Поющий в степи // Писатели о литературе, о времени, о себе. СПб.: Азбука, 2018. С. 138.

персонажей, выпавших из обоймы времени, Чернышова относит героев А.В. Геласимова (профессор Койфман из романа «Рахиль»<sup>1</sup> и главный герой повести «Жажда»<sup>2</sup>)<sup>3</sup>.

О памяти как одном из главных концептов современного художественного сознания (творчество Л. Улицкой, Д. Быкова, З. Прилепина, А. Варламова, А. Иванова, Е. Водолазкина) пишет И.Б. Ничипоров. По его мнению, в романе «Авиатор» аксиология памяти несёт в себе парадоксальное и вместе с тем трагедийное начало. С одной стороны, память – единственное, что помогает герою увязать личную и национальную историю, а также «реанимировать» личность, восстановить её из «жалких осколков». С другой стороны, процесс вспоминания, непрекращающееся вглядывание в ход истории героем, его саморефлексия и бесплодное скитание между двумя эпохами оказываются деструктивными, всё это обесценивает настоящее, осложняет «выход» героя во внешний мир<sup>4</sup>. Заметим, что такая трактовка исследователя расходится с авторской идеей: Водолазкин заявлял, что несмотря на то, что человек живёт «здесь и сейчас» и ему дано реализовать себя только в настоящем, память помогает разомкнуть это «здесь и сейчас», преодолеть время и приоткрыть дверь в Вечность<sup>5</sup>.

Глубокий анализ временного устройства романов Водолазкина обнаруживаем в работах М.М. Голубкова и М.В. Бочкиной. По утверждению исследователей, в романах «Лавр» и «Авиатор» автор обращается к средневековому, морально-религиозному пониманию истории, при котором значимыми считались частные, бытовые события,

<sup>1</sup> Геласимов А.В. Рахиль: роман с клеймами. М.: Эксмо, 2010.

<sup>2</sup> Геласимов А.В. Жажда. М.: Яуза, 2004.

<sup>3</sup> Чернышова Т.Л. Организация художественного времени в романе Е.Г. Водолазкина «Авиатор» // Поволжский педагогический вестник. 2017. Т. 5. № 4(17). С. 163–167.

<sup>4</sup> Ничипоров И.Б. Парадоксы памяти в современном русском романе: «Авиатор» Е. Водолазкина // Ученые записки Орловского государственного университета. 2019. № 1(82). С. 127–130.

<sup>5</sup> Евгений Водолазкин. Какую роль играет время в литературе [электронный ресурс] // Фонтанка.Ру. URL: <https://www.fontanka.ru/2016/02/17/152/> (дата обращения: 21.04.2022).

обладающие вневременной семантикой, а не глобальные исторические факты. В результате такого видения истории автором и его героями грань между историческим и «неисторическим» истончается, ослабевают причинно-следственные связи между событиями, а их временная последовательность нарушается или полностью игнорируется<sup>1</sup>.

Кроме того, в прозе Водолазкина реализовались и другие черты средневекового темпорального мышления – время как спираль и одновременность. В христианском, средневековом ощущении времени сращиваются две временные модели – циклическая (мифологическое время, в основе которого вечное движение небесных тел, календарная смена дней и времён, молитвенный, обрядово-праздничный цикл) и линейная (время имеет направленность, начало и конец, и соответственно время-история последовательно развивается в пределах между божественным творением и Страшным судом). В результате синтеза этих моделей формируется антиномичная – спиралевидная (как охарактеризовал её сам Водолазкин) темпоральная концепция, в которой сочетаются время и вечность, повторяемое и неповторимое<sup>2</sup>. Ещё одно важное свойство средневековой историографии – чувство «вневременной одновременности»<sup>3</sup>. В Средние века всемирная история осмыслялась как одновременное сосуществование настоящего, прошлого и будущего, единство эпох, а не их последовательность<sup>4</sup>.

Одной из конституирующих особенностей современного литературного процесса является гамлетовское ощущение распада связи

---

<sup>1</sup>Бочкина М.В. Голубков М.М. Понятия «исторического» и «неисторического» в эстетической и философской системе романа «Авиатор» Е. Водолазкина // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Литературоведение. Журналистика. 2018. Т. 23. № 2. С. 188–197.

<sup>2</sup>Водолазкин Е.Г. Всемирная история в литературе Древней Руси (на материале хронографического и палейного повествования XI–XV вв.). СПб.: Пушкинский Дом, 2008. С. 95.

<sup>3</sup>Гуревич А.Я. Категории средневековой культуры. М.: Искусство, 1984. С. 141.

<sup>4</sup>Бочкина М.В. Отражение средневековой концепции времени в романах Е. Водолазкина «Лавр» и «Авиатор» // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Литературоведение. Журналистика. 2017. Т. 22. № 3. С. 475–483.

времен<sup>1</sup>. По справедливому замечанию М.М. Голубкова, в романах неомодернистского толка время перестаёт быть главной бытийной константой, писатели исследуют тотальную историческую и поколенческую разорванность и своим отказом от времени пытаются преодолеть дискретность мира. При этом время утрачивает необратимость и начинает качественно походить на пространство, по которому герои и авторы перемещаются в любом направлении<sup>2</sup>.

Особого внимания заслуживает монография А.Е. Лисовой «Категория времени в художественном мире Е.Г. Водолазкина»<sup>3</sup>, автор которой подробно и обстоятельно исследует темпоральность эпической и малой прозы Водолазкина (романы «Лавр», «Авиатор», «Брисбен» и нон-фикшн сборник «Идти бестрепетно») в контексте актуальных художественных явлений и эстетических исканий русской литературы последних десятилетий. Безусловной научной заслугой А.Е. Лисовой является основанная на теории М.М. Бахтина попытка «связать» художественное время и пространство исследуемых текстов, изучить их в синкретическом единстве, объясняя одно через другое. В фокусе её внимания идиллические хронотопы дома, дачи, острова, Петербурга и его окрестностей, хронотоп Соловецкого лагеря, хронотоп самолёта, хронотоп города-грёзы Брисбена, хронотоп обрыва и др. По наблюдению исследователя, пространство современной прозы отличается темпорализованностью, актуализируются средневековые и библейские хронотопы<sup>4</sup>.

Таким образом, большинство учёных единодушны в мнении о том, что Водолазкин как неомодернист отказывается от линейного времени и

<sup>1</sup> Бочкина М.В. Распад связи времен и его преодоление в романах «Письмовник» М. Шишкина, «Лестница Якова» Л. Улицкой и «Авиатор» Е. Водолазкина // *Litera*. 2017. № 4. С. 87–93.

<sup>2</sup> Голубков М.М. Время как проблема (к аксиологии современного романа) // V Международная научная конференция «Русская литература XX–XXI веков как единый процесс (проблемы теории и методологии изучения)». Материалы конференции. М.: МАКС Пресс, 2016. С. 15–20.

<sup>3</sup> Лисова А.Е. Категория времени в художественном мире Е.Г. Водолазкина. М., Берлин: Директ-Медиа, 2020.

<sup>4</sup> Там же. С. 29–34.

внедряет в структуру романов различные темпоральные формы. При этом писатель вдохновляется хорошо ему знакомой средневековой, религиозно-этической временной концепцией, которая характеризуется одномоментностью, универсальностью, нерасчленимостью времени, диффузией исторического и «антиисторического» (субъективного), возможностью соприкоснуться с вечностью. Немаловажное значение для романов имеет и средневековое понимание истории как нравственной категории – длящейся борьбы добра со злом (важно заметить, что средневековым мышлением история осознаётся как процесс поэтапной деградации, уводящей человечество от величайшего её момента – воплощения Христа<sup>1</sup>). Описанные выше концепции времени релевантны не только для «Лавра» и «Авиатора», но и для последовавших за ними романов «Брисбен» и «Оправдание Острова», герои которых также ощущают себя «запертыми во времени»<sup>2</sup> и пытаются преодолеть это состояние.

Поскольку романы «Брисбен» и «Оправдание Острова» были опубликованы не так давно и ещё не получили достаточного научного отклика, есть смысл сказать несколько слов об их темпоральном устройстве. Прежде всего заметим, что уже апробированные Водолазкинским модели времени и концепции истории продолжают «жить» и в новых романах, но приобретают некоторые индивидуальные особенности.

Так, история Яновского в «Брисбене» (при синхронном развёртывании сюжетных арок настоящего и прошлого) более мерцающая, фрагментарная, прерывная в сравнении с личными историями главных героев «Лавра» и «Авиатора». Некоторые годы детства Яновского и годы его жизни с 2000 по 2012 отправлены в подтекст, в межстроковое пространство, не отражены ни в дневниковых главах, ни в биографических.

<sup>1</sup> Евгений Водолазкин. Какую роль играет время в литературе [электронный ресурс] // Фонтанка.Ру. URL: <https://www.fontanka.ru/2016/02/17/152/> (дата обращения: 21.04.2022).

<sup>2</sup> «Лихачёв говорил, что время дано нам по нашей слабости, мы заперты в нем, иначе не смогли бы охватить события нашей жизни». Скляр Ю. Евгений Водолазкин: Времени нет! // Читаем вместе. 2014. №7 (96). С. 25.

А между тем, двенадцатилетняя лакуна – время наивысшей популярности героя, пик его профессиональной музыкальной реализации и единственное время, о котором он сам пытается умолчать<sup>1</sup>. Вполне возможно, годы испытаний «медными трубами» даются Яновскому нелегко, а успешная карьера не очень-то согласуется с христианской идеей о спасении души. Поэтому такие умышленные войды, «пустые» годы, противоречащие средневековой концепции непрерывности времени и истории<sup>2</sup>, усиливают то трагическое состояние, в котором герой пребывает в отправной точке романного действия.

Если жанровая форма «Лавра» определялась самим автором и его исследователями как роман-житие<sup>3</sup>, то в романе «Оправдание Острова», также реализованном на средневековом материале, Водолазкин обращается к хронографическому жанру. Писатель объясняет свой литературный эксперимент тем, что ему захотелось почувствовать себя в роли средневекового летописца<sup>4</sup>. Роман представляет собой историю страны-Острова, которую последовательно излагают монахи-хронисты. Каждую такую главу хроники комментируют трёхсотсорокасезислетние Парфений и Ксения – князья, которые когда-то правили Островом, но после череды придворных интриг, переворотов, революции и полномасштабной гражданской войны оказались на «принудительной пенсии». Кроме того, княжеская чета выступает консультантами биографического фильма,

---

<sup>1</sup> Лисова А.Е. Категория времени в художественном мире Е.Г. Водолазкина. М., Берлин: Директ-Медиа, 2020. С. 51.

<sup>2</sup> Водолазкин Е.Г. Всемирная история в литературе Древней Руси (на материале хронографического и палейного повествования XI–XV вв.). СПб.: Пушкинский Дом, 2008. С. 93, 167–168.

<sup>3</sup> Скворцов Я. Писатель Евгений Водолазкин: «Каждый из нас повторяет историю Адама» // Правмир [электронный ресурс]. URL: <https://www.pravmir.ru/pisatel-evgenij-vodolazkin-kazhdyj-iz-nas-povtoryaet-istoriyu-adama/> (дата обращения: 24.04.2022); Герасимова Л.Е. «Роман-житие» Е. Водолазкина «Лавр» // Межрегиональные Пименовские чтения. 2016. Т. 13. С. 152–157.

<sup>4</sup> Писатель Евгений Водолазкин о новом романе «Оправдание Острова». Вечерний Ургант. Фрагмент выпуска от 10.12.20 // Сайт «Первого канала» [электронный ресурс]. URL: <https://www.1tv.ru/shows/vecherniy-urgant/gosti/evgeniy-vodolazkin-vecherniy-urgant-fragment-vypuska-ot-10-12-2020> (дата обращения: 24.04.2022).

посвящённого их истории, и рассказывает о съёмках в заметках на полях Истории Острова.

В результате заданной контрапунктной повествовательной модели возникает любопытный эффект: Парфений и Ксения одновременно существуют, во-первых, как персонажи объективной художественной реальности романа (авторы комментариев), во-вторых, как персонажи хроники (однако и тут есть сложность – Прокопий Гугнивый, один из хронистов, создал и описал две взаимоисключающие версии одной истории, истинную и неистинную), в-третьих, как персонажи фильма-биографии (на съёмочной площадке грань между реальными героями и детьми-актёрами, исполняющими роли Парфения и Ксении, стирается), в-четвёртых, как персонажи, существующие в сознании друг друга (комментарии княжеской четы по мере развития сюжета становятся более развёрнутым и дорастают до полноценной дневниковой формы, и мы видим взгляд героев друг на друга). Из-за наслоения хронотопов княжеская чета, подобно коту Шрёдингера, существует одномоментно и параллельно на разных ярусах романного пространства, а также во времени и вне его, во всеобщей (объективной) истории и за её рамками, одновременно в прошлом, настоящем и альтернативном, сакральном пространстве-времени, где возможен диалог с Господом (в финале романа герои исчезают, и, по предположению хрониста, оказываются телесно взятыми на небо).

Как и в предшествующих книгах Водолазкина, в «Оправдании Острова» актуализированы разные формы времени: линейное, нулевое, параллельное, циклическое<sup>1</sup> или как частная разновидность последней модели – время спиралевидное. В первой хроникальной главе объясняется отличие между временем мифологическим (циклическим, архаическим, наиболее древней формой осмысления времени) и временем линейным, христианским: «Прежде у нас не было истории. Память хранила отдельные события, но только те, которые имели свойство повторяться. <...> Говорили

---

<sup>1</sup> Николаев А.И. Основы литературоведения. Иваново: ЛИСТОС, 2011. С. 158.

только: это случилось однажды летом. Или же: это случилось весной <...>. И оттого все ураганы слились для нас в один большой ураган, а междоусобные войны превратились в одну бесконечную войну. <...> Теперь мы знаем, что человеческая история имеет начало и стремится к своему концу»<sup>1</sup>. По мере своего движения божественная история теряет монолитность, распадается на множества и подмножества малых историй, а время, изначально «вязкое и тягучее»<sup>2</sup> начинает убыстряться. С началом «конца», островного Апокалипсиса, время практически «вскипает», и жанр хроники уступает место прямым репортажам с места событий, а потом вообще трансформируется в лаконичные текстовые сводки: «Семь часов утра. Извержение теряет в силе, но солнце погрязло в пепле, и рассвет не наступает. <...> Гора всё еще на месте. Восемь часов утра. Подземные толчки стихают. Потоки лавы превращаются в ручейки, а затем и вовсе застывают»<sup>3</sup>.

Таким образом, читателю буквально на первых страницах романа сообщается о сакральном, данном свыше характере истории-времени, знание о котором пришло вместе со Словом и священными книгами. Непрерывность истории, её божественная целостность, строго оберегается летописцами. Но даже несмотря на это 150 лет островной истории всё-таки оказываются безвозвратно утраченными, 95 страниц «негероического прошлого» уничтожаются монахом Галактионом после революции по приказу министра Атанаса (в имени которого легко считывается анаграмма «сатана»): «Брат Галактион бросал в печь лист за листом. Они сначала изгибались, изнемогая от пламени и противостоя ему. <...> Министр Галактиона не торопил: ему нравилось следить за мучительной смертью текста. – Если история не героическая, – задумчиво сказал он, – то это не история»<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> Водолазкин Е.Г. Оправдание Острова. М.: АСТ: Редакция Елены Шубиной, 2021. С. 12.

<sup>2</sup> Там же. С. 12.

<sup>3</sup> Там же. С. 402.

<sup>4</sup> Там же. С. 142.

В романе находит отражение и время циклическое, в основе которого регулярное круговое движение. Темп этого времени задаётся круговоротом правлений, усобиц, сменяемостью не только правителей, но и хронистов, описывающих островную историю. И в этом плане передача одним монахом своему преемнику права продолжать хронику, «ословливать» реальность, конвертировать бытие в Слово (важный мотив в творчестве писателя)<sup>1</sup>, не менее значима, чем наследование верховной власти, потому что служение Слову и истории возвышает человека, приподнимает его над обыденностью. Поэтому взгляд средневекового хрониста на историю – максимально объективный, непредвзятый и бескорыстный, это всеохватывающий взгляд сверху, но не сбоку<sup>2</sup>.

Спиралевидное время – синкретическая форма, объединяющая линейную и циклическую модели, связано с «вечным возвращением» Парфения и Ксении в качестве правителей. В наиболее тяжёлые, кризисные моменты истории Острова князья берут на себя ответственность власти и спасают страну от хаоса и кровопролития. С каждым разом эти вызовы требуют от них всё большего личного мужества. А главной их миссией становится «оправдание», отмоление родного пространства перед Богом во время конца истории.

Ещё одна модель – параллельное время – наиболее чётко прослеживается в эпизодах на съёмочной площадке. Изначальное кольцо бесконечных дублей (время цикла) разрывается, а вместе с ним уходит и ощущение «искусственности», рукотворности, и фильм начинает качественно развиваться, преодолевает притяжение павильонов и становится подлинной, самостоятельной реальностью. При этом старики-князья и их юные версии пребывают в синхронии, контактируют друг с другом и преодолевают время.

<sup>1</sup> Кучина Т.Г., Ахапкина Д.Н. «Конвертировать бытие в слово»: Homoscribens в прозе Евгения Водолазкина // Вестник КГУ. 2016. №6. С. 105–108.

<sup>2</sup> Водолазкин Е.Г. Оправдание Острова. М.: АСТ: Редакция Елены Шубиной, 2021. С. 82.

Таким образом, проведенный обзор исследований темпоральности в творчестве Водолазкина позволил систематизировать имеющиеся научные представления по данной проблематике и определить специфику художественного времени в малоизученных романах «Брисбен» и «Оправдание Острова». В целом временная организация прозы Водолазкина уже получила достаточно обширную исследовательскую рецепцию, поэтому наше исследовательское внимание сосредоточилось на тех знаковых пространствах и пространственных моделях, которые составляют основу топической системы романов и которые вместе с тем представляются наиболее важными пространственными концептами, главными топосами человека и литературы рубежа XX–XXI веков.

## 1.2. «Пространство разрыва» как метафора тотального кризиса

Художественное пространство, наряду со временем, является важнейшей онтологической координатой любого художественного текста, и в творчестве Водолазкина отличается максимальной функциональностью и значимостью. Одно из главных, универсальных мест его прозы – *пространство разрыва*. Под этим термином мы понимаем пространственную модель, в которой нашли своё отражение чувство кризиса времени, ощущение трагически нарушенной исторической целостности, расколотасть памяти и культуры<sup>1</sup>. Однако прежде чем перейти к непосредственному анализу этого конструкта художественного мира писателя, необходимо очертить круг контекстов и выяснить, как топос разрыва изображается в современной отечественной и зарубежной прозе.

Пространство разрыва актуализируется не только в «серьёзной» литературе, но оказывается востребованным также современной

---

<sup>1</sup> О кризисе темпоральности, разрыве между настоящим, прошлым и будущим см. Хапаева Д.Р. Герцоги республики в эпоху переводов: гуманитарные науки и революция понятий. М.: НЛЮ, 2005. С. 201–234.

коммерческой прозой, в том числе произведениями Young Adult направленности. В трилогии-бестселлере «Тень и кость» американско-еврейской писательницы Ли Бардуго, вдохновлённой русской культурой и мифологией<sup>1</sup> (жанр произведения автор определяет как «царьпанк»<sup>2</sup>), сильно выражено чувство географического кризиса, распри, невозможности диалога между восточными и западными регионами: социальная жизнь вымышленной страны Равки, в которой угадывается альтернативная Россия XIX века или рубежа XIX–XX веков, осложнена существованием тенистого каньона (неморя) – волшебного смертельного пространства, населённого монстрами. Идея преодоления пространственного разрыва, уничтожения теневого каньона имеет сюжетоорганизующее значение и является конечной целью главных героев романов.

Разумеется, романы Ли Бардуго не воспринимаются нами как полноценные философские или какие бы то ни было высказывания – мы обращаемся к ним исключительно как к красочным иллюстрациям. Фэнтези – это в первую очередь вид развлекательной, массовой литературы, остающийся вне парадигмы высоких жанров, а маркетинговая помета «Young Adult» подразумевает нацеленность на потребителей текста конкретного возраста – подростков и молодых взрослых, т.е. людей кризисного, пограничного, переходного возраста. Однако массовое искусство, с одной стороны, эксплуатирует наиболее древние мифологические, архетипические образы, а с другой стороны, является индикатором настроения и мироощущения культурной эпохи, свидетельствует о социальных потребностях, страхах и ценностях,

---

<sup>1</sup> Shadow and Bone by Leigh Bardugo – why should you read it? // The Guardian [электронные ресурсы]. URL: <https://www.theguardian.com/books/2013/jun/20/teen-book-club-why-read-shadow-and-bone> (дата обращения: 22.04.2022);

<sup>2</sup> Genre Friction: What is Tsarpunk? by Leigh Bardugo [электронный ресурс]. URL: <https://ageofsteam.wordpress.com/2012/04/25/genre-friction-what-is-tsarpunk-by-leigh-bardugo/> (дата обращения: 22.04.2022); Чугункина В. «Гарри Поттер» в мире царь-панка: «Что нужно знать об экранизации бестселлера «Тень и кость» // Кинопоиск [электронный ресурс]. URL: <https://www.kinopoisk.ru/media/article/4004491/> (дата обращения: 22.04.2022).

позволяет сформировать представления о картине мира человека того или иного времени.

В данном случае автор не является носителем русской культуры и оперирует стереотипными, «нетфликсовскими» представлениями о русском пространстве и географии. Маркерами русского мира (или, по крайней мере, внешне очень похожего на него мира) становятся гетеростереотипные концепты – двуглавый орёл, царь, опричник, кафтан, самовар, квас, дворянский бал, лошадиная тройка, жар-птица и др.; топонимы, созвучные наименованиям русских городов, – Новокрибирск / Новосибирск, а также славянские имена и фамилии героев – Алина Старкова, Николай Морозов, Фёдор Каминский.

Поэтому претензии и недовольство учёных<sup>1</sup> относительно литературной «клюквы», поверхностного понимания русской истории и культуры, неумение / нежелание автора отобразить в тексте доминанты русской духовной жизни обоснованы и по преимуществу справедливы. Однако пространственные модели, демонстрирующие разорванность, дуализм русского мира, антиномичность русской души, и в целом хронотоп тотального разрыва связей, воплощённый в образе «неморя», каньона, заполненного тьмой, оказываются недалеко от тех представлений, какие реализуют в своём творчестве современные русские писатели, «топовые» представители разных направлений и художественных течений – условные постмодернисты, реалисты или те, кто в своём творчестве воскрешают модернистскую аксиологию.

Мы умышленно начали анализ издалека или даже «извне», чтобы показать универсальное, резонирующее чувство пространства у национально и идеологически очень непохожих писателей. Удивительно, но трилогия Ли Бардуго сильно напоминает роман постмодерниста,

---

<sup>1</sup> Губинская А.А. “Shadow and bone”: negative spaces of meaning // История: факты и символы. 2021. № 3(28). С. 94–107.

«петербургского фундаменталиста»<sup>1</sup> П.В. Крусанова «Укус ангела» и является будто бы «крусановским текстом на минимальных настройках», специально адаптированным для двенадцатилетних детей. Сравним схему романов.

В двух произведениях альтернативная Россия, в которой жива древняя магия, пребывает в перманентном состоянии разрыва – социального, политического, культурного, географического, буквальным воплощением которого является некая мистическая межа – у Бардуго это тенистый каньон, у Крусанова – след огненного жёрнова-колеса. Главные герои – Алина Старкова и Иван Некитаев – сверхлюди смешанной, русско-китайской крови (у Бардуго Китай назван Шуханом), готовые возглавить империю. Обоим героям приходится «соревноваться» в способностях с великим предшественником, виновником магической границы Востока-Запада – генералом Дарклингом (Александром Морозовым) и гольгосударыней Надеждой Мира соответственно. Оба героя для уничтожения врагов выпускают иномирных тёмных существ – созданных из тени и скверны «ничегой»<sup>2</sup> (Nichevo'ya) и «псов Гекаты», которые описываются так: «чудовищные образы чужого мира, кошмары надсознания, жуткие обитатели нетварной тьмы»<sup>3</sup>. В художественных мирах Бардуго и Крусанова также значимы образы мистических теней, которые подчиняются воле самых сильных магов, а само русское пространство воспринимается как царство теней: «Обычно эти призраки безвредны, да и Некитаев был защищён талисманом и заговорами, но тем не менее яростная тень могла вносить разлад в труды чернокнижников»<sup>4</sup>.

У Бардуго пространство разрыва можно трактовать по-разному – с одной стороны, это жанровое клише (топос разрыва, мифологической

<sup>1</sup> Борода Е.В. Петербургский фундаментализм. Незримая империя Павла Крусанова // Вопросы литературы. 2009. № 4. С. 50–61.

<sup>2</sup> Бардуго, Ли. Кровь и восход. М.: АСТ, 2018. С. 209.

<sup>3</sup> Крусанов П.В. Укус ангела: роман. СПб.: Азбука, 2013. С. 283.

<sup>4</sup> Там же. С. 125–126.

границы, стены – теперь практически неотъемлемый атрибут произведений фэнтези-литературы), но вместе с тем это и сторонний беглый взгляд на русскую культуру, её своеобразное художественное исследование и постижение (известно, что писательница даже обращалась к научным работам<sup>1</sup>, в которых постулируется идея о русской дуальности, в том числе пространственной – противопоставлении столиц, Москвы и Петербурга)<sup>2</sup>.

Роман Крусанова появился в хронотопе разрыва (и это само по себе примечательно), на сломе двух веков – в 1999 г. в журнале «Октябрь» вышла сокращённая версия<sup>3</sup>, а в 2000 г. был опубликован книжный вариант. Роман перенасыщен мифологическими образами, в нём сплавлены евразийские идеи<sup>4</sup>, «имперские», неофундаменталистские<sup>5</sup> взгляды писателя (Российская империя как Последнее Царство, носитель духовной памяти<sup>6</sup>) с предощущением внутренней и внешней войны и глобальных изменений в России и мире.

Маркерами художественной реальности романа становятся ницшеанские сверхлюди, правители России – Иван Некитаев и его предшественница Надежда Мира, существующие по ту сторону добра и зла. Оба они, как две высшие правды, как Ветхий и Новый заветы, взаимно отражаются друг в друге. Хронологическая точка отсчёта, «великий предел» российской истории и её важнейший момент у Крусанова – не Рождество Христово, а Воцарение (именно так, с прописной буквы) Ивана Некитаева,

---

<sup>1</sup> Официальный сайт, посвящённый творчеству Ли Бардуго [электронный ресурс]. URL: <https://www.leighbardugo.com/grishaverse/historical-inspiration/> (дата обращения: 22.04.2022); Figes, O. *Natasha's dance: a cultural history of Russia*. New York: Picador, 2002; Massie, S. *Land of the firebird: the beauty of old Russia*. New York: Simon and Schuster, 1980; Ivanits, Linda J. *Russian folk belief*. London, 1989.

<sup>2</sup> Губинская А.А. “Shadow and bone”: negative spaces of meaning // История: факты и символы. 2021. № 3(28). С. 97–98.

<sup>3</sup> Крусанов П.В. Укус ангела // Октябрь. 1999. № 12. С. 41–98.

<sup>4</sup> Торосян А.С. Евразийское пространство в романе П. Крусанова «Укус ангела» // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Теория языка. Семиотика. Семантика. 2015. № 1. С. 175–180.

<sup>5</sup> Кротова Д.В. Принципы моделирования автобиографического мифа в творчестве П. Крусанова // Филология: научные исследования. 2017. № 3. С. 23.

<sup>6</sup> Крусанов П.В. Укус ангела: роман. СПб.: Азбука, 2013. С. 188.

поэтому большинство глав (кроме первой и девятой в книжной версии) сопровождаются пометой – указанием года относительно Воцарения.

Таким образом, фигура богоподобного императора – темпоральная координата, Некитаев в буквальном смысле разрывает историю своей страны на *до* и *после*, а в финале романа готов сделать то же самое, но уже с историей мировой, применив «оружие массового поражения» – псов Гекаты. В этом смысле Е.В. Борода определяет героя как «последнюю фазу становления мира»<sup>1</sup>. Духовным наставником Некитаева и канцлером его империи является «мог» Бадняк – обладающий магической силой старец, который может управлять временем: «Бадняк – великий мог, способный по прихоти совершать повороты и жить в обратную сторону – к детству»<sup>2</sup> (эту и другие параллели с «Лавром» Е. Водолазкина прокомментируем позднее). Власть Некитаева над темпоральностью настолько велика, что одного его приказа было бы достаточно для того, чтобы «выдавить младшее время» из мира: «Время – это и есть чёрт. Без времени здесь наступит тот свет. Тот свет для всех – без победителей и побежденных»<sup>3</sup>.

Главы романа «Общая теория русского поля» и «Сим победиши» – единственные, которые не привязаны к Воцарению. Это говорит о том, что описываемые в них события существуют вне хронологии и, следовательно, вне времени. В первой главе раскрывается предыстория Некитаева, описывается его детство, которое проходит в родовом имении, в севернорусском раю, расположенном под Порховым, городком Псковской области. Это место с «выключенным» временем становится сакральным центром мифопространства романа, его наиболее цельным, идиллическим хронотопом, противопоставленным всему чужому – Востоку-Китаю и

---

<sup>1</sup> Борода Е.В. Государь и его государство: опыт воплощения идеи в художественном мире Павла Крусанова // Вестник РУДН. Серия: Литературоведение, журналистика. 2009. №1. С.38.

<sup>2</sup> Крусанов П.В. Укус ангела: роман. СПб.: Азбука, 2013. С. 139.

<sup>3</sup> Там же. С. 285.

Западу<sup>1</sup>: «<...> Там, в имени Некитаевых, жадно впитывая разлитое вокруг ювенильное счастье, дети подолгу сидели в прямом разнотравье на берегу озера, <...> и ждали – не выскочит ли из воды за мошкой серебряная уклейка»<sup>2</sup>. В конце главы кратко рассказывается о более глубоком прошлом – кровавой распре, охватившей Россию, войне между сторонниками Отца Империи и Надежды Мира. Девятая глава под названием «Сим победиши» происходит «во времена медленные и молодые»<sup>3</sup> и от и до посвящена истории разрыва России на Гесперию со столицей в Петербурге и Восток со столицей в Москве.

Если Иван Некитаев, как мы писали выше, – временная координата, то козьеглазая самозванка Надежда Мира – пространственная. Её произвела на свет не столько женщина, сколько сама русская хтонь, поэтому героиня мотивно связана с землёй и от земли не отделима (даже её первое имя-прозвище – Клюква – ягода, произрастающая на зыбкой, мифологически пограничной, болотистой почве). Некитаев делит «хронос» на до и после, а «вневременная» Надежда Мира прокатывает через всю Россию гигантский пылающий жёрнов, который на три года оставляет непреодолимый магматический след: «<...> неведомое и грозное, едва касаясь земли, катилось <...> огромное огненное колесо с антрацитовым зрачком на месте незримой оси, <...> позади, за колесом, курился прах над чёрным выжженным следом, и был этот след в ширину триста сажен без семи вершков»<sup>4</sup>. Надежда Мира выигрывает войну и забирает себе западную половину царства, чтобы править из любимого ею города-грёзы – Петербурга, а потом и вовсе слиться с ним в мистическом браке, став

<sup>1</sup> Торосян А.С. Евразийское пространство в романе П. Крусанова «Укус ангела» // Вестник РУДН. Серия: Теория языка. Семиотика. Семантика. 2015. №1. С. 176–177.

<sup>2</sup> Крусанов П.В. Укус ангела: роман. СПб.: Азбука, 2013. С. 12.

<sup>3</sup> Там же. С. 149.

<sup>4</sup> Там же. С. 162.

призраком, тенью, неуспокоенным «шёлковым шелестом»<sup>1</sup> питерских колодцев и проспектов.

Петербург в творческом сознании Крусанова – пространство мифологического разлома, границы, канал в иной мир: «<...> город, где воды рек текут сквозь камень <...> и где тени появляются прежде своих тел и не исчезают, когда тела уходят»<sup>2</sup>. Так, петербургские старцы-«моги» Васильевского Острова обладают могуществом открыть «хрустальные ворота» и выпустить зловещие силы, клубящиеся в потустороннем царстве. Петербург – это и омытый Невой, оторванный город-остров, и город-медиатор, перекрёсток всего со всем, доминанта русской и общемировой культуры и духовности: «<...> исчезни вся цивилизация – одного Петербурга будет достаточно, чтобы целиком восстановить её»<sup>3</sup>. Такое понимание автором своего родного городского пространства в целом укладывается в концепцию В.Н. Топорова о «петербургском тексте»<sup>4</sup> русской литературы и наследует традиции А.С. Пушкина, Н.В. Гоголя, Ф.М. Достоевского, Вяч. Иванова, А.А. Ахматовой, А. Блока, а в первую очередь – А. Белого.

Таким образом, Крусанов создаёт максимально дискретный художественный мир, в его основе – мифологическая оппозиция *своего* и *чужого*. В романе «Укус ангела» актуализируется хронотоп разрыва, победить который, по мысли автора, может героическая сверхличность – «новый чингисхан» Император Иван Некитаев, символ географической экспансии, фундаментальных основ, олицетворение незыблемости «русского мира». Способ, который выбирает Некитаев для преодоления разрыва, не чужд постмодернистской эстетике – он готов пустить в ход супероружие и деконструировать текущий уклад жизни. У романа

---

<sup>1</sup> Там же. С. 22.

<sup>2</sup> Там же. С. 150.

<sup>3</sup> Там же. С. 230.

<sup>4</sup> Топоров В.Н. Петербургский текст русской литературы: избранные труды. СПб.: Искусство, 2003.

открытый финал, так что решение проблемы тотального разрыва остаётся «за кадром».

Романы Е. Водолазкина и П. Крусанова выстроены на во многом общей культурной, философской, мифологической матрице (не последнюю роль здесь играет петербургский локус) и довольно часто оказываются мотивно близкими, но тем не менее противопоставленными идейно. Например, любопытным схождением в романах «Оправдание Острова» и «Укус ангела» является мотив одеревенения, слияния с растительным миром (подробный разбор этого мотива на материале романа «Лавр» представлен в следующей главе диссертационной работы). Один из героев романа Крусанова, уездный предводитель дворянства Легкоступов-старший, превращается в дерево: «Когда его, чумазого, отвели наконец в баню, то к общему изумлению выяснилось, что на старческом теле кожа повсеместно затвердела и местами словно взбурилась корой»<sup>1</sup>. Впоследствии «дерево» выставляют в Кунсткамере: «Экспонат номер четыре тысячи шестнадцать <...>. К тому же у него отпилена нога, а на культе видны годовые кольца – ровно семьдесят шесть»<sup>2</sup>. У Водолазкина мы не встречаем этого постмодернистского, жёсткого и саркастического взгляда: «деревенеют» в его прозе, как правило, старики, которые готовятся раствориться в мире, которые почти стали частью всего сущего: «Ее Ботаническое Высочество Ксения называет деревья: пиния, бук, акация, каменный дуб. <...> Выбираем акацию. Мы с ней уже близнецы: морщины, суставы, пальцы-крючья. <...> Степень древесного в нас близка к критической»<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Крусанов П.В. Укус ангела. СПб.: Азбука, 2013. С. 76.

<sup>2</sup> Там же. С. 119.

<sup>3</sup> Водолазкин Е.Г. Оправдание Острова. М.: АСТ: Редакция Елены Шубиной, 2021. С. 244–245.

Е.Г. Водолазкина интересует не литературная игра ради игры, не постмодернистская деконструкция<sup>1</sup>, а построение такой художественной системы, в основе которой лежал бы обратный постмодернизму, созидательный, в какой-то степени даже средневековый, религиозный принцип (надо иметь во внимании, что Лактанций, Иероним Блаженный, Августин Блаженный объясняют феномен религии через латинское слово «religare», что означает «связывать», «соединять», или даже «religere» – «воссоединять»<sup>2</sup>). На вопрос интервьюера о тенденциях современного литературного процесса Водолазкин однозначно отвечает: «<...> выполнив свою деструктивную задачу, постмодернизм в классическом своём виде кончился. Теперь начинается новый этап, который <...> некоторые считают конструктивной фазой постмодернизма. Вполне вероятно, однако, что это – не фаза постмодернизма, а начало совершенно нового культурного цикла <...>»<sup>3</sup>.

Пространство разрыва занимает важное место во всех исследуемых романах Водолазкина (об этом речь будет идти и в следующих параграфах нашей работы), однако в качестве материала для анализа мы по разным причинам обращаемся к роману «Оправдание Острова».

Во-первых, этот текст был опубликован в 2020 г. и остаётся практически не изученным. Во-вторых, он повествует о художественном методе Водолазкина – особенностях его писательской техники, проблематике творчества, позволяет сформировать представление об этических, эстетических, идеологических, философских взглядах писателя.

---

<sup>1</sup> Солдаткина Я. В. Категория времени в современной русской прозе (М. Шишкин, М. Петросян, Е. Водолазкин) // Вісник Дніпропетровського університету імені Альфреда Нобеля. Сер.: Філологічні науки. 2013. № 2. С. 273; Жучкова А.В. Преодолевшие постмодернизм // Филология и литературоведение. 2015. № 3 [Электронный ресурс]. URL: <http://philology.snauka.ru/2015/03/1351> (дата обращения: 20.04.2022).

<sup>2</sup> Андреев И.М. Православная апологетика // Азбука веры [электронный ресурс]. URL: <https://azbyka.ru/otechnik/bogoslovie/https://azbyka.ru/pravoslavnaja-apologetika/> (дата обращения: 20.04.2022).

<sup>3</sup> Шемшученко В. Постмодернизм кончился // Литературная газета. 2014. №29 (6472) [электронный ресурс]. URL: <https://lgz.ru/article/-29-6472-23-07-2014/postmodernizm-konchilsya/> (дата обращения: 21.04.2022).

Также в нём обострено пространственное выражение чувства кризиса, распада времени и культуры, которое сам автор, цитируя Дж. Барнса, называет «предчувствием конца»<sup>1</sup>. В-третьих, роман «Оправдание Острова» идейно наиболее полемичен уже рассмотренному нами роману П. Крусанова «Укус ангела» как (ранне-)постмодернистскому неомифологическому тексту о власти и сверхчеловеке. А нас, безусловно, интересует обостряющаяся в 2010–2020-х гг. полемика между постмодернистским видением мира и тем взглядом, который предлагает новая, пока ещё только зарождающаяся и не до конца оформившаяся литература.

Главный пространственный концепт романа «Оправдание Острова» – «остров». Согласно толковому словарю, остров – это участок суши, со всех сторон окружённый водой, а также участок, выделяющийся чем-либо от остальной местности<sup>2</sup>. Даже на концептуальном уровне остров – пространство, «оторванное» от мира. Остров, на котором разворачивается романное действие, долгое время существует автономно от Большой земли, вне всеобщей истории, вне материковых представлений о темпоральности, вне христианской религии: то есть остров в данном случае – не столько географическое, сколько символическое пространство. Остров – метафора государства, а история Острова, по словам автора, – модель не только российской или византийской, но всеевропейской истории<sup>3</sup>.

Островное государство в романе разделено на два географических и культурных региона – Север и Юг, которые периодически враждуют друг с другом. Мифологической границей Севера и Юга является Лес: во время княжеских междоусобиц он останавливает натиск северян и остаётся

<sup>1</sup> Водолазкин Е.Г. О средневековой письменности и современной литературе // Текст и традиция. 2013. Т. 1. С. 64.

<sup>2</sup> Ожегов С.И. Словарь русского языка: 70 000 слов / под ред. Н.Ю. Шведовой. М.: Русский язык, 1989. С. 463.

<sup>3</sup> Бугулова И. Остров сокровищ // Российская газета [электронный ресурс]. URL: <https://rg.ru/2020/11/26/evgenij-vodolazkin-rasskazal-o-svoem-novom-romane-opravdanie-ostrova.html> (дата обращения: 20.04.2022).

непреодолимой границей даже спустя столетия, в век поездов и железных дорог. В послереволюционные годы в Лесу устраивают первый островной Трудовой Лагерь (отсылка к Соловецкому лагерю-острову, описанному в романе «Авиатор»). Таким образом, в отличие от романа Крусанова, пространственными оппозитами в «Оправдании Острова» выступает пара «Север / Юг», а не «Запад / Восток». По мнению Д.С. Лихачёва, для европейской (в том числе и русской) пространственной концептосферы не характерен антагонизм Запада и Востока, а историческое «противостояние» Севера и Юга обусловило в Руси-России феномен двух столиц – внутренней и окраинной, северной и южной, Новгорода и Киева, Санкт-Петербурга и Москвы: «Россия – это Скандовизантия, а не Евразия – как по своему государственному происхождению, так и по своей культурной сути»<sup>1</sup>.

Романы «Оправдание Острова» и «Укус ангела» исследуют природу человеческой власти. В них постулируется мысль, что личность исключительного правителя / правителей способна победить тотальную дискретность мира. Однако главные герои Водолазкина, «Их Светлейшие Высочества» Парфений и Ксения, сцепляют мир не жёсткой волей и военной силой, а неразрушительной преданностью человечеству, своей совершенной любовью друг к другу и Богу. Как и у Крусанова, герои являются маркерами, координатами пространства и времени: они часть Острова, его многовековой культуры, а их союз – это не только брак мужчины и женщины, но союз Севера и Юга (герои были наследниками двух воюющих родов), Острова и континента, земли и неба; они символы единства истории и непрерывности времени – последний мост, связывающий настоящее с прошлым. В своей исключительности Парфений и Ксения подобны острову, настолько не вписываются в представления о человеческом бытии их долголетие, целомудренность, одновременная всенаходимость и вненаходимость.

---

<sup>1</sup> Лихачёв Д.С. Древний Новгород как столица – предшественник Петербурга // Воспоминания. Раздумья. Работы разных лет: в 3 т. Т.2. СПб.: АРС, 2006. С. 127–131.

Таким образом, во всех рассмотренных текстах в качестве ведущей модели художественного пространства выступает пространство разрыва. Пространство разрыва актуализируется как в «серьёзной» литературе, так и в жанровой, коммерческой прозе. Пространство разрыва – это реакция литературы на то, что происходило и происходит в мире, это пространственное воплощение чувства всеобщего кризиса – кризиса веры, культуры, памяти, коммуникации.

### **1.3. Дом-кладбище: миф, коммеморация, диалог**

#### **1.3.1. Дом-кладбище как мифологическое интерпространство («Лавр»)**

Роман «Лавр» представляет собой четырёхчастное жизнеописание (в структуре романа четыре книги: «Книга познания», «Книга пути», «Книга отречения», «Книга покоя», а также пролегомена, открывающая повествование) средневекового врача Арсения–Устина–Амвросия–Лавра, который проходит земной путь вместо своей умершей возлюбленной Устины. Водолазкин в «неисторическом» романе, романе-житии, по сути, создаёт новый христианский миф о русском святом праведнике-врачевателе, юродивом и старце. Рассуждая о генезисе мифа, в книге «Дом и остров, или инструмент языка» (2014) Водолазкин говорит о том, что место действия мифа – это пограничье обитаемого мира, некий край ойкумены<sup>1</sup>. Это высказывание представляется особенно важным.

Отправной точкой Пути главного героя романа «Лавр» является изба у кладбищенской стены в окрестностях Рукиной слободки, где живёт дед Арсения, травник Христофор. Следует отметить, что сама по себе крестьянская изба является объектом мифологическим, потому что, по словам С.А. Есенина, она в своём убранстве и организации является

---

<sup>1</sup> Водолазкин Е.Г. Дом и остров, или инструмент языка. М.: АСТ: Редакция Елены Шубиной, 2017. С. 296.

моделью мироздания: «Изба простолюдина – это символ понятий и отношений к миру, выработанных ещё до него отцами и предками, которые неосязаемый и далёкий мир подчинили себе уподоблениями вещам их коротких очагов»<sup>1</sup>. Будучи ребёнком, в дедовском доме-пятистенке Арсений через приобщение к мифу узнаёт мир: аромат сушившихся под потолком трав, павлиньи перья, привезённые паломниками в дар и развешенные веером на стене, иконы в красном углу – всё это повествует мальчику об окружающей действительности. Арсения завораживает лик святого мученика пёсеголовца-Христофора, в образе которого он различает и некоторые черты своего деда-травника: «Проводя большую часть времени в лесу, дед всё охотнее растворялся в природе. Он становился похожим на собак и медведей. На травы и пни. И говорил скрипучим древесным голосом»<sup>2</sup>.

Мифологические артефакты, которые организуют и наполняют пространство избы травника, во многом определяют личностное становление Арсения, укрепляют в нём дар врачевателя, наделяют его жизненными силами и позволяют сформировать представление об устройстве мира. Так, например, во время топки глиняной печи – одного из главных атрибутов крестьянского жилища – мальчик в пламени мог увидеть птицу феникс или самого себя, но в образе старца Амвросия, причём последнее было не только видением, а обоюдным зрительным контактом (спустя десятилетия старец-врачеватель также «смотрел пламя»). Когда Арсений брал в руки образ кинокефала Христофора, его дед наблюдал, как «таинственные токи иконы перетекают в руки Арсения»<sup>3</sup>. Также перья павлина, птицы экзотической и райской, по мнению ребёнка, должны были помочь ему оторваться от земли и достигнуть неба, где мальчик смог бы вдохнуть лазурного воздуха и по возможности увидеть покойную бабушку: «Арсений подошёл к коньку, взмахнул крыльями и сделал шаг вперёд.

<sup>1</sup> Есенин С.А. Полн. собр. соч. в 7 т. Т.5. М.: Наука, 1997. С. 194.

<sup>2</sup> Водолазкин Е.Г. Лавр. М.: АСТ: Редакция Елены Шубиной, 2015. С. 20.

<sup>3</sup> Там же. С. 21.

Полёт его был стремителен, но недолог. В правой ноге, которая первой коснулась земли, Арсений почувствовал резкую боль. Он не мог встать и молча лежал, втянув ноги под крылья»<sup>1</sup>.

Данный эпизод, во-первых, репрезентирует древнегреческий миф о Дедале и сыне его Икаре, в котором говорится о том, что самовольное деяние (нарушение отцовской воли / богоотступничество) приводит к падению (грехопадению).

Во-вторых, этим эпизодом открывается мотив преодоления земного притяжения (преодоление телесности), который будет развиваться как на протяжении всего романа «Лавр» (путь птицы-души, вознесение, утрата физической оболочки, полёты старца Иннокентия), так и следующего за ним романа Водолазкина «Авиатор» (2016), название и слоган которого говорят сами за себя («Авиатор – это человек, способный оторваться от земли»)<sup>2</sup>.

В-третьих, неслучившийся полёт Арсения – это напоминание о первичности земного пути перед небесным странствием. Арсений проходит земной путь праведника за себя и за свою умершую возлюбленную, но это лишь предвосхищение более значительного пути, который будет осуществляться в иных мирах, за гранью физики земного бытия.

В-четвёртых, особой семантикой в данном эпизоде наделён символ деревянного конька, увенчивающего избяную крышу, в котором закодирована скифская «мистерия вечного кочевья», а также отношение к вечности как к родительскому очагу<sup>3</sup>. Иными словами, в данной сцене, происходящей в мифологическом пространстве дома Христофора, реализуется авторская идея о постижении человеком вечности, о выходе за пределы материального.

После смерти своего деда Христофора, Арсений влюбляется в девушку Устину, которая становится его невенчанной женой. Арсений боится, что

<sup>1</sup> Там же. С. 22.

<sup>2</sup> Водолазкин Е.Г. Авиатор. М.: АСТ: Редакция Елены Шубиной, 2017.

<sup>3</sup> Есенин С.А. Полн. собр. соч. в 7 т. Т.5. М.: Наука, 1997. С. 191.

девушка сможет внезапно исчезнуть из его жизни, героя беспокоит возможность общественного порицания, а также Арсения тяготит мысль о том, совершенство идиллического и гармоничного мира влюблённых может разрушить постороннее вмешательство: «Устина была любовью, а Любовь – Устиной. Он нес её, будто свечу в тёмном лесу. Он страшился того, что тысячи жадных ночных существ слетятся на это пламя и поглотят его своими крыльями»<sup>1</sup>. Поэтому Арсений скрывал свою возлюбленную от постороннего глаза, и дом его стал свидетелем и хранителем этой тайны.

В этом случае изба как один из основных топосов первой части романа – «Книги познания» уподобляется раю небесному, в котором безмятежно существуют Арсений и Устина. Целесообразно обратиться к библейскому мифу о грехопадении. Так, в Книге Бытия после совершения первородного греха Адам и Ева изгоняются из рая и весь род человеческий постигает Божья кара. С точки зрения повествовательной структуры, Арсений и Устина повторяют путь Адама и Евы: не будучи повенчанными, они вступают в интимные отношения, таясь от людей и Бога (Арсений не решается исповедоваться, он боится, что после раскрытия его связи с Устиной влюблённых могут разделить). Богоотступничество героя, страх покаяния, гордыня (когда Устине настало время родить, Арсений не позвал повитуху) приводят к трагическим последствиям: Устина погибает, родив мёртвого ребёнка. Аргументом в пользу того, что Арсений уподобляется Адаму, Устина – Еве, а мифологический топос избы – священному Раю, являются пророческие слова старца Никандра, обращённые к Арсению в раннем детстве: «Каждый из нас повторяет путь Адама и с потерей невинности осознаёт, что смертен»<sup>2</sup>.

Следует заметить, что собственно главной особенностью избы, в которой жил Христофор, а затем и лишившийся родителей Арсений, было её местоположение рядом с кладбищем, т.е. можно сказать, что дом

<sup>1</sup> Водолазкин Е.Г. Лавр. М.: АСТ: Редакция Елены Шубиной, 2015. С. 74.

<sup>2</sup> Там же. С. 38.

находился на границе мира живых и мёртвых. Это пограничье определяет мистику топоса.

Так, Христофор, наделённый даром прозорливости, видит, что в 1495 году на месте его избы будет возведена кладбищенская церковь, которую разрушат поляки в начале XVII столетия. После на этом же месте вырастет сосновый лес, где грибники будут встречать привидений. Затем после вырубки леса появится больница для бедняков, которую спустя столетие займёт уездная ЧК, а на прилегающих территориях будут проводиться массовые захоронения. В годы Второй мировой войны здание будет разрушено во время авиабомбардировки, и в 1947 году земли будут переданы для размещения полигона 7-й Краснознамённой танковой бригады им. К.Е. Ворошилова. В 1991 году земли станут собственностью членов садоводства «Белые ночи», которые вместе с картофелем на грядках будут выкапывать многочисленные кости и снаряды<sup>1</sup>.

Трагическая история этого места описывается Водолазкинским с горькой иронией. Однако важно обратить внимание на следующее: почти во всех «реинкарнациях» функция описанного выше мифологического (мистического) пространства сохраняется, по-прежнему это место является гранью двоимирия. И в ипостаси лечебницы для голытьбы, и в ипостаси расстрельного полигона ЧК это место является точкой циклизации человеческой жизни, где земной путь умирающего бедняка или жертвы красного террора подходит к своему завершению; но, с другой стороны, именно в этом месте совершается инициация, в результате которой человек начинает иной путь в невысказанных пространствах.

М.М. Бахтин, размышляя о природе идиллического хронотопа, отмечает появление в XVIII столетии кладбищенской идиллии, примером которой служит элегия Т. Грея (Thomas Gray, 1716–1771) «Elegy Written in a Country Churchyard» (1751) («Сельское кладбище», пер. В.А. Жуковского). Бахтин пишет о том, что одной из важнейших черт идиллии является циклическая

---

<sup>1</sup> Там же. С. 15.

ритмичность времени: «Единство места сближает и сливает колыбель и могилу <...>, детство и старость <...>, жизнь разных поколений, живших там же, в тех же условиях, видевших то же самое»<sup>1</sup>. По словам учёного, изображение в идиллии детей и старца, игр на могиле, «соседство» любви, смерти, рождения, старости и др. символизирует повторимость, некую воспроизводимость жизненного процесса.

В «Лавре» идиллические разновидности (любовно-пасторальная, семейная, кладбищенская) синтезируются. Кладбище – не декорации, не фон действия, но топос, определяющий развитие, психологию, мировоззрение героя. Путь Арсения–Устина–Амвросия–Лавра инверсивен, он не заканчивается кладбищем (как это происходит с большинством обычных людей), он начинается им. Так герой в детском возрасте впервые проливает семя на кладбище и с утратой невинности познаёт страх смерти. На кладбище отрок Арсений читает в лучах уходящего солнца о странствиях Александра Македонского, наслаждаясь теплом нагретого за день могильного камня и гармонией с природой: «Арсений лежит на тёплой плите. Лежит животом вниз, рядом с ним закрытая Александрия. Его лица касаются жёлтые головки лютиков. Ему щекотно, и он улыбается. Волк едва заметно виляет хвостом»<sup>2</sup>. Там же герой задаётся важнейшими вопросами (в том числе в контексте романа) об имени и памяти (почему могильные камни безымянные) и в очередной раз убеждается в цикличности всего сущего: «Мы не строим мраморных склепов и не высекаем имён, ибо нашим кладбищам дано право превращаться в леса и поля»<sup>3</sup>. Немаловажно и то, что именно на кладбище происходит знакомство героя с его будущей возлюбленной Устиной, которая прячется за надгробиями, потому что её выгнали из слободки из-за угрозы распространения мора.

Следует отметить, что «Лавр» – это, в первую очередь, роман о Вечности, о Гармонии, о Пути. В этой связи кладбищенский топос является

<sup>1</sup> Бахтин М.М. Собр. соч. в 7 т. Т. 3. М.: Языки славянских культур, 2012. С. 473–475.

<sup>2</sup> Водолазкин Е.Г. Лавр. М.: АСТ: Редакция Елены Шубиной, 2015. С. 45.

<sup>3</sup> Там же. С. 43.

средоточием Пути в широком смысле. Тому свидетельствуют слова старца Никандра, произнесённые над могилой травника-Христофора: «Проводивший дни жизни своей в доме у кладбища, дни своей смерти он будет проводить на кладбище у дома. Убеждён, что подобная симметрия покойным только приветствуется»<sup>1</sup>.

Таким образом, можно утверждать, что в структуре «Книги познания» – первой части романа «Лавр», описывающей личностное становление и начало духовного пути Арсения–Устина–Амвросия–Лавра, – мифологическое пространство (изба, кладбище, лес и др.) выполняет важную функцию: формирует у героя представления об окружающей действительности (о вечности), становится источником жизненных сил, укрепляет дар героя и способствует рождению *человека-мифа*. Особенно важно отметить, что одно из прозвищ героя – Рукинец изначально характеризует его принадлежность к определённому топосу – Рукиной слободке (поселению, где и происходит действие первой книги), а затем приобретает дополнительную семантику и становится одним из атрибутов мифологизированного человека, человека-легенды, великого Врача, который прикосновением руки может избавлять от болезней.

В «Лавре» описывается длительная инициация, поэтому важными компонентами художественной системы романа являются некое пограничье и взаимопроникновение – стилистическое, языковое и в том числе пространственно-временное (например, в романе органично сочетаются современный русский язык и архаика древнерусских форм, а в пределах сверхфразового единства можно встретить соседство религиозной лексики, обценных выражений и советских канцелярских штампов). Об особенностях темпорального устройства романа красноречиво говорят авторское жанровое определение «неисторический роман» и идейная формула «Времени нет». Так, несмотря на то, что временной диапазон действия, казалось бы, обозначен довольно чётко (8 мая 6948 г. от

---

<sup>1</sup> Там же. С. 61.

Сотворения мира [1440 г.]–18 августа 7028 г. [1520 г.]), основные события, происходящие в условном средневековье, перемежаются с картинами, изображающими новейшее время. Таким образом реализуется временное взаимопроникновение.

Наряду с временными отношениями внутреннюю логику и художественную целостность произведения определяют пространственные параметры. Одним из важнейших пространственных образов романа является *кладбище*, сакральное место, которое традиционно связано с инициацией и постижением вечности. Поэтому в первой части романа – «Книге познания» – кладбище и дом представляют собой единый антиномичный топос; они не отделимы друг от друга, подобно тому, как смерть неразлучна с жизнью. Кроме того, архетипически могила / погост выступает в качестве «нового дома», а изготовление гроба («домовины») в обрядовой традиции уподобляется строительству избы<sup>1</sup>, свидетельство чему можно обнаружить, например, в северорусских плачах:

Пятистеночёк рубится  
 Не в пору да не вовремя!  
 Без дверей, без окошечёк,  
 Без щелей, без протёсочёк <...>  
 Тебе строили домичёк <...>  
 Без брусowych-то лавочёк,  
 Без текучёго жолобу!..<sup>2</sup>.

На кладбище, казалось бы, в условиях смертельной топки, разворачиваются очень светлые элегические картины: например, чтение Александрии на тёплой могильной плите, разговоры с дедом Христофором, первая встреча Арсения с будущей «невенчанной женой» Устиной.

<sup>1</sup> Седакова О.А. Поэтика обряда. Погребальная обрядность восточных и южных славян. М.: Индрик, 2004. С. 76.

<sup>2</sup> Ефименкова Б.Б. Севернорусская причеть. Междуречье Сухоны и Юга и верховья Кошкеньги (Вологодская обл.). М.: Советский композитор, 1980. С. 17.

Напротив, в финале «Книги познания» изба-пятистенки, изначально символизирующая полноту и гармонию жизни (земной рай), превращается в склеп, в котором опустошённый и потерявший всякий смысл Арсений ожидает Судного дня, наблюдая за разложением тел его возлюбленной и мертворождённого ребёнка. Важной приметой топоса дома является запах. И если в начале романа это аромат сушившихся под потолком трав, то в финале первой книги – смрад гниющей плоти.

Ещё одним маркером, определяющим коннотацию домашнего пространства, является состояние печи. Безусловно, печь – это сердце дома, сакральный символ жизни, а в контексте романа – ещё и важный мифологический канал, благодаря которому разрушаются пространственно-временные границы. Это демонстрируется в сценах, когда герой вместе с дедом Христофором и волком, а впоследствии с Устиной вечеруют у очага. Со смертью Устины изба выхолаживается, и Арсений в надежде воскресить возлюбленную пытается наполнить избу теплом (вернуть имманентное качество домашнего пространства): «Ему вдруг пришло в голову, что всё зависит от того, как скоро сейчас удастся развести огонь. Через несколько минут дрова уже потрескивали. <...> Но Устина не вставала»<sup>1</sup>. Убедившись, что его действия не имеют результата и лишь усиливают разложение, герой перестаёт топить печь вообще; и вместе с теплом жизнь уходит из этого места. Таким образом, мифологическое пространство «дом – кладбище» проявляет динамический характер и трансформируется в нечто противоположное своей изначальной сути.

Дому–кладбищу как единому топосу, символизирующему надёжность, защищённость и успокоенность, противопоставляется пространство *скудельницы*, страшного места для захоронения умерших неестественной (преждевременной) смертью. Скудельница представляла собой глубокую яму, куда опускали тела, которые затем закладывались сосновыми ветвями: «Особенно грустным зрелище было весной, когда

---

<sup>1</sup> Водолазкин Е.Г. Лавр. М.: АСТ: Редакция Елены Шубиной, 2015. С. 102.

таявший снег сдвигал ветви с их мест. Тогда заложные покойники представляли в самом неприглядном своём виде – лишённые глаз и носов, с руками и ногами, сползшими на соседние тела, – словно в обнимку друг с другом»<sup>1</sup>.

С пространством скудельницы (божедомки) связан мотив бесприютности / неупокоенности. Во-первых, непокаянных мертвецов не погребали согласно традиционным похоронным обрядам, и, следовательно, души их не могли найти пристанища вплоть до Семика, седьмого четверга после Пасхи, когда священник ближайшего монастыря проводил отпевание. В романе описывается народное предание, согласно которому неурожаи и засухи возникают из-за того, что мать сыра земля не принимала умерших преждевременной смертью и последние, скитаясь по земле, всю свою нерастраченную энергию направляли в разрушительное русло. Д.К. Зеленин, сравнивая воззрения разных народов в отношении заложных покойных, пишет об аналогии русских и черемисских преданий, согласно которым души могут странствовать по земле под ночным покровом вплоть до Семика (Сёмыка у черемисов), при этом покойники-мужчины получают возможность всячески вредить живым<sup>2</sup>. Во-вторых, топоним скудельницы связан с евангельским мифом: само название «скудельница» восходит к «селу скудельничу»<sup>3</sup> (Поле крови, Земля крови, Акелдама), месту, которое, согласно тексту Нового Завета, было куплено за тридцать серебряников, возвращённых Иудой Искаротом первосвященникам: «И поверг серебряники в церкви, отиде: и шед удавися. Архиерее же приемше серебряники, реша: недостойно есть вложить их в корвану, понеже цена

---

<sup>1</sup> Там же. С. 108.

<sup>2</sup> Зеленин Д.К. Избранные труды. Очерки русской мифологии: Умершие неестественною смертью и русалки. М.: Индрик, 1995. С. 77–85.

<sup>3</sup> Снегирёв И.М. О скудельницах, или убогих домах в России // Труды и записки Общества истории и древностей российских. М., 1826. Ч. 3. Кн. 1. С. 238–245.

крове есть. Совет же сотворше, купиша ими село скудельниче, в погребание странным: тем же наречеса село то село крове, до сего дне»<sup>1</sup>.

Е. Водолазкин пишет о том, что тела захороненных в скудельнице иногда откапывали (даже после отпевания), после чего их оттащивали в дебри и болота. То есть, согласно народной логике, заложенные покойные не имели права находиться в «чистых» местах (кладбище и прилегающие территории); вместо этого их тела должны быть погребены в местах тёмных, «нечистых», которыми являлись болота, озёра, глухие овраги и т.д.<sup>2</sup>. Любопытно, что в финале романа иеросхимонах Лавр незадолго до своей смерти завещает не церемониться с его телом: «Привяжите к ногам верёвку и тащите его в болотную дебрь на растерзание зверям и гадам»<sup>3</sup>. Это представляется символичным: моля о спасении своей «невенчанной жены» Устины, проживая её возможную земную жизнь, Арсений–Устин–Амвросий–Лавр отказывается от традиционного обряда погребения с тем, чтобы, подобно возлюбленной, закончить свой телесный путь. Исследователи также отмечают, что таким способом герой Водолазкина через самоуничтожение ставит на одну ступень пространственные антиподы – захоронение мученика и скудельницу<sup>4</sup>.

Поиск Дома – одна из магистральных тем «Лавра» и творчества Водолазкина в целом. Отметим, что *Дом* вообще и в контексте романа в частности является полисемантическим понятием: это не только пространство, пригодное для жизни, среда обитания (постоянная или ситуативно обусловленная), родина, «своё» пространство, дорога-дом и т.д., но и в самом широком смысле – место человека в мире, то положение, которое человек занимает во Вселенной. Конечная цель странствия героя Водолазкина – достичь Вечного Дома, своими деяниями построить Дом

<sup>1</sup> Мф.: 27: 5–8.

<sup>2</sup> Зеленин Д.К. Избранные труды. Очерки русской мифологии: Умершие неестественною смертью и русалки. М.: Индрик, 1995. С. 110.

<sup>3</sup> Водолазкин Е.Г. Лавр. М.: АСТ: Редакция Елены Шубиной, 2015. С. 433.

<sup>4</sup> Подрезова Н.Н., Харлашкин Ю.С. Семантика кладбищенского хронотопа в романе Е.Г. Водолазкина «Лавр» // Сибирский филологический журнал. 2018. № 2. С. 138.

Небесный. В сооружении физического, земного дома героем кроется метафора такого «небесного строительства». Как правило, при выборе земного пристанища герой ориентируется на виденные им примеры (пространства-междумирия, точки пересечения бытия и инобытия), поэтому новые дома Арсения–Устина–Амвросия–Лавра сохраняют черты предыдущих, а сращение пространства кладбища и дома актуально не только для «Книги познания», но и для романа в целом.

Так, в «Книге отречения» герой, добравшись до Пскова, отказывается от своей личности, называется именем возлюбленной и начинает жизнь юродивого. Приютом юродивого Устина становится кладбище Иоанно-Предтеченского девичьего монастыря: «У одной из стен он увидел два сросшихся дуба, и они стали первой стеной его нового дома. Второй стеной стала стена кладбищенская. Третью стену соорудил сам Арсений. <...> Четвёртая стена Арсению не понадобилась: на её месте был вход»<sup>1</sup>. Водолазкин синтезирует пространства, в мире «Лавра» дом и могила как смысловые комплексы не вступают в оппозицию ввиду их функциональной схожести и взаимодополняемости. Например, новый дом Арсения–Устина мог бы трансформироваться в могилу, если бы герой не выжил после жестокого избиения: «В случае смертельного исхода сёстры предназначали Арсению то место у стены кладбища, где он обосновался ещё весной. Жилище Арсения казалось им почти готовым склепом. Сооружением уютным и обжитым»<sup>2</sup>. Авторское объяснение синонимии пространств кладбища и дома приводится в финальной части романа – «Книге покоя»: «<...> кладбище само по себе дом»<sup>3</sup>.

Во второй части романа Арсений странствует по землям, где свирепствует мор. Врачебное мастерство его растёт, а вместе с этим множится и слава. В конце концов Арсений оказывается в столице княжества – зачумлённом городе Белозёрске (Белоозере). И здесь герой

<sup>1</sup> Водолазкин Е.Г. Лавр. М.: АСТ: Редакция Елены Шубиной, 2015. С. 180.

<sup>2</sup> Там же. С. 191.

<sup>3</sup> Там же. С. 432.

Водолазкина сталкивается, наверное, с одним из самых трудных духовных испытаний: ему предстоит выбор между любовью к Устине и желанием семейного счастья с белозёркой Ксенией и её сыном Сильвестром. В этой связи принципиально важно рассмотреть развитие конфликта «земли» и «неба» на уровне топоса, исследовать явление пространственного двойничества.

Жилище Ксении и её сына описывается всего лишь несколькими штрихами: «Дом Сильвестра стоял у заболоченного пруда, почти у самой границы города. Вопреки ожиданиям Арсения, это был хороший дом. В нём не было сиротства и оставленности»<sup>1</sup>. Обращают на себя внимание следующие особенности этого пространства:

- 1) хороший дом (укреплённость, ухоженность);
- 2) пограничность, промежуточность положения;
- 3) соседство с заболоченной местностью.

С одной стороны, первая примета свидетельствует о силе характера и деловых качествах вдовы Ксении: несмотря на потерю кормильца ей удаётся поддерживать порядок и вести хозяйственные дела. Иными словами, демонстрируется противопоставление земной женщины Ксении и «вечной жены» Устины.

Жилище Ксении находится у самой границы города, т.е. на периферии заселённого пространства, в потенциальной точке появления мифа. Это важная примета топоса, которую можно отметить и у избы травника, находящейся в некотором отдалении от Рукиной слободки – у кладбищенской ограды.

Соседство с заболоченной местностью представляется особенно значимым (заметим, что дом травника находился неподалёку от леса). В мифологическом плане болото, как и лесные дебри, является тёмным местом, обиталищем враждебной сверхъестественной силы. Кроме того, болото в данном контексте – это ещё и символ искушения. Арсению тяжело

---

<sup>1</sup> Там же. С. 137.

бороться с топким, вязким чувством соблазна земного счастья: «Почти ежедневно за ним заходил Сильвестр и *тянул* его в материнский дом. <...> Особенно Арсения тревожило то, что отказываться ему и не хотелось»<sup>1</sup>. В данном случае следует обратить особое внимание на кинесическую составляющую. Мальчик в буквальном смысле увлекает героя. То же самое наблюдаем и в момент первой встречи Арсения и Сильвестра: «Он взял Арсения за руку и *потянул* его в сторону берега. <...> На льду Сильвестр несколько раз поскользнулся и смешно *повисал* на руке Арсения»<sup>2</sup>. То есть дом, равно как и его обитатели, начинает качественно походить на болото и затягивает героя.

Е. Водолазкин, следуя традиционной мифологической формуле, описывает утрату героем дома, странствие и встречающееся на пути ложное обретение. С одной стороны, смерть отнимает у Арсения любимую женщину и ребёнка. С другой стороны, герою удаётся спасти Ксению и Сильвестра от мора, «отнять» эквивалентное у самой смерти. В результате у героя появляется возможность прервать скитальчество, покончить с бесприютностью и обрести семью и земное благополучие, символом которого является новый дом, характеристики и пространственное положение которого очень напоминают дом утраченный.

Однако в таком случае Арсению пришлось бы отказаться от идеи прожить жизнь вместо любимой Устины и отомолить её, умершую без покаяния, а также их некрещённого сына. Само пространство «порабощает» героя: 1) границы независимости Арсения определяются белозерским князем – ему запрещено покидать город; 2) как уже было описано выше, дом Ксении «затягивает» героя; 3) Арсений получает дорогие подарки от князя, щедрую плату от горожан. При этом герой болезненно реагирует на пространство несвободы, на губительную материальность: «Находясь в

---

<sup>1</sup> Там же. С. 145.

<sup>2</sup> Там же. С. 136.

роскоши, я слабее чувствую тебя, признался он в слезах Устине. И дело, ради которого я теперь живу, там осуществить невозможно»<sup>1</sup>.

Таким образом, в структурном плане изба травника и дом Ксении – это пространства-двойники. Однако важно пояснить характер этого двойничества. Исходя из автохарактеристик героя («я вязну», «погружаюсь в пучину»<sup>2</sup>) и приведённых выше наблюдений, дом Ксении – это, скорее, ложный дом, или «антидом», по терминологии Ю.М. Лотмана<sup>3</sup>, т.е. пространство, подавляющее движение духа, ограничивающее свободу, в том числе творческую. Ложный дом способствует тому, что Вечность как базовый понятийный комплекс (ориентир, смысл жизни, Бог, инобытие и т.д.) утрачивает свою значимость и подменяется вещностью.

Отдельного рассмотрения требует топоним *пещеры*, т.к. именно это пространство является последним земным пристанищем героя. После принятия великой схимы Лавр покидает стены Кирилло-Белозёрского монастыря и отправляется на поиски отходной кельи, то есть происходит переход от киновии (общежительства) к пустынножительству. Отшельничество – это вид аскезы, высочайший духовный подвиг; и монах-анакорет, отправляясь в «пустыню» (в зависимости от географических условий это могут быть лесные дебри, болота, острова и др.), таким образом уподобляется Иисусу Христу. Традиции русского пустынножительства во многом связаны с именами таких выдающихся христианских подвижников, как преподобные Павел Обнорский, Кирилл Белозёрский, Ферапонт Белозёрский (Можайский), Мартиниан Белозёрский, Нил Сорский,

---

<sup>1</sup> Там же. С. 135.

<sup>2</sup> Там же. С. 154.

<sup>3</sup> Лотман Ю.М. О русской литературе. Статьи и исследования (1958–1993). СПб.: Искусство–СПБ, 1997. С. 748.

Корнилий Комельский, Кирилл Новоезерский (Белый) и многих других, чья деятельность распространялась на русском Севере<sup>1</sup>.

После многодневных исканий, через вещий сон, старец Лавр находит место, где, по его мнению, душа могла бы чувствовать покой: «Это была поляна, окружённая высокими соснами. По краям поляны росли кусты, в гуще которых виднелась каменная пещера. Лучи солнца свободно проходили между стволами сосен, что делало место светлым и спокойным»<sup>2</sup>. В последующие дни герой занимается строительством и обустройством жилища, в том числе (что важно) складывает каменный очаг.

Пространство пещеры наполняет героя жизненными силами (общее качество топосов дома в романе), а аскетичность быта способствует его духовному росту: «Иногда Лавр забывал о нависающей глыбе и сильно ударялся о неё головой. Утирая выступившие слёзы, он обвинял себя в нежелании склонять голову и гордыне»<sup>3</sup>. Топос пещеры будто бы обобщает, репрезентирует качественные черты предыдущих домашних пространств. Например, Лавру приходится самостоятельно сооружать одну из стен, как и в случае с жилищем на территории кладбища Иоанно-Предтеченского монастыря. Кроме того, дом юродствующего Устина в псковских главах в функциональном плане выступает в качестве отходной кельи, где герой, безмолвствуя, может сосредоточиться на общении с Господом.

Очаг в данном контексте, во-первых, служит маркером позитивного по отношению к герою, гармоничного пространства-покоя, а также сигнализирует о схожести образов пещеры, монастырской поварни и избы травника, где печь является одним из главных пространствоорганизирующих элементов. Пространственный изоморфизм проявляется и в том, что

---

<sup>1</sup> Карбасова Т.Б., Руди Т.Р. Общежительство и пустынножительство в Древней Руси (на материале житий XI-XVII веков) // Церковь и время. Научно-богословский и церковно-научный журнал. Т. 54. Вып. 1. М., 2011. С. 222–246; Сеницына Н.В. Русское монашество и монастыри. X–XVII вв. // Православная энциклопедия. Том «Русская православная церковь». М.: Православная энциклопедия, 2000. С. 305–324.

<sup>2</sup> Водолазкин Е.Г. Лавр. М.: АСТ: Редакция Елены Шубиной, 2015. С. 405.

<sup>3</sup> Там же. С. 407.

«гостями» как в избе травника, так и в пещере, становятся дикие звери, обитатели мира леса: в первом случае это волк, а во втором – медведь, которого Лавр пускал в пещеру погреться с тем условием, что последний не будет громко храпеть и мешать молитве старца. Композиционное кольцо замыкается, и Лавр обнаруживает, что его последнее земное пристанище (покой во век века), равно как и первый настоящий дом, находятся неподалёку от Рукиной слободки – места рождения героя, исходной точки повествования. Однако после того как Лавр в своём доме укрывает от людского гнева беременную Анастасию, обвинённую в связях с дьяволом, в тождественности указанных топосов не приходится сомневаться: «Лавр делит свою пещеру пополам. Они с Анастасией собирают ветки и, связывая их друг с другом веревками из вьюна, сооружают в пещере внутреннюю стену»<sup>1</sup>. То есть налицо «превращение» пещеры в дом-пятистенок, знаменующее собой начало финальной итерации, в ходе которой герою удаётся искупить главный грех его жизни и закончить земной путь.

Важно разобраться в том, как коррелируют пространства пещеры и леса. Пещера находится на поляне, окружённой соснами, и далее располагается *лес* (сосна в «Лавре» символизирует крестное древо – об этом подробнее в следующих параграфах). В научной литературе есть сложившееся мнение о противопоставлении домашнего и лесного пространств в качестве варианта оппозиции «своё – чужое»<sup>2</sup>. Но, как уже было показано выше, пространственным образам в романе присуща динамика, и один и тот же топос в разные моменты действия может иметь как положительную, так и отрицательную маркированность. Заметим, что лес, посреди которого находится пещера, – это, по всей вероятности, тот же самый лес, в котором ребёнком Арсений собирал травы вместе с Христофором, а позже гулял с Устиной. Отношение героя к топосу иллюстрирует следующий диалог: «Ты не боишься заблудиться,

<sup>1</sup> Там же. С. 422.

<sup>2</sup> Иванов В.В., Топоров В.Н. Славянские языковые моделирующие семиотические системы (Древний период). М.: Наука, 1965. С. 168.

спрашивала у Арсения Устина. Не боюсь, яко познах дебри сии от младых ногтей»<sup>1</sup>. Арсений–Лавр, с раннего детства наблюдавший за тем, как его дед растворяется в природе, ощущает лес в качестве домашнего – «своего» – топоса. И в этом смысле образ травника Христофора, который одновременно воспринимается как неотъемлемая часть и дома, и лесного (растительного) мира, примиряет пространства-антиподы. Поэтому для Лавра пещера–поляна–лес – это единое пространство покоя (дом), пространство свободы (от временных рамок), позволяющее переживать в настоящем важные события прошлого.

Сирота Анастасия воспринимает пространство иначе: для неё пещера старца – это лишь вынужденное убежище, и, следовательно, это топос не является домом и, более того, несёт в себе черты не-дома. Наиболее ярко оппозиция своего и чужого пространства проявляется в сцене родов: «Анастасии (Анастасии?) не хочется лежать в тёмной пещере, и она просит устроить ей постель на поляне. <...> Два входа в пещеру напоминают ей пару огромных глаз, открытых и полных мрака. <...> Она просит помочь ей перевернуться на другую сторону. Теперь она смотрит на лес. Лес высок и добр. Уютен. Тих»<sup>2</sup>.

То есть в сознании Анастасии комплексное пространство «пещера – поляна – лес» распадается на противопоставленные друг другу топосы (пространства жизни и смерти) и границу. Любопытно, что качественные параметры дома здесь закреплены именно за лесом, а приметой пещеры становится мрак (интересная аналогия с домом, где умерли родители Арсения: «Под августовским солнцем этот зияющий прямоугольник выглядел зловеще. Из всех красок дня он вобрал в себя только черноту. Всю возможную черноту и холод»<sup>3</sup>). Пограничье (поляна) становится местом борьбы, пространством перехода, требующего от героев максимальной

<sup>1</sup> Водолазкин Е.Г. Лавр. М.: АСТ: Редакция Елены Шубиной, 2015. С. 83.

<sup>2</sup> Там же. С. 434.

<sup>3</sup> Там же. С. 27.

внутренней сосредоточенности<sup>1</sup>. Инициация успешно совершается, и герои достигают новых для себя состояний: младенец появляется на свет, Анастасия становится матерью, а старец Лавр «рождается для вечности».

Таким образом, можно утверждать, что мифологическое пространство в художественной реальности романа Е.Г. Водолазкина «Лавр» представляет собой сложные, зачастую антиномичные комплексы (например, дом – кладбище, пещера – лес, дом – болото и др.). Писатель не случайно конструирует мифопространство посредством сочетания таких антагонистических начал, ведь герой на протяжении всего действия находится в точке бифуркации, месте сопряжения планов бытия и инобытия.

### 1.3.2. Остров-кладбище: пространство памяти («Авиатор»)

В последующих романах Водолазкин по-прежнему активно использует кладбищенский хронотоп. Главный герой «Авиатора» Иннокентий Петрович Платонов случайно встречает свою соседку и будущую возлюбленную Анастасию Воронину на Смоленском кладбище Петербурга – эта сцена очень созвучна первой встрече Арсения–Лавра и Устины. И здесь также важными атрибутами и индикаторами, определяющими коннотацию пространства, являются запахи и фактуры: приятный запах прелой листвы и воздух, свежий до рези, говорят о том, что этот топос со знаком плюс<sup>2</sup>.

По ходу сюжета функциональная значимость кладбищенского хронотопа возрастает: для «воскресшего» после шестидесятилетней заморозки героя кладбище становится местом объединения разрозненных временных пластов и восстановления цельности его личности. Многочисленные знакомые, некогда заполнявшие жизненное пространство

<sup>1</sup> Топоров В.Н. Пространство и текст // Текст: семантика и структура. М.: Наука, 1983. С. 257–262.

<sup>2</sup> Водолазкин Е.Г. Авиатор. М.: АСТ: Редакция Елены Шубиной, 2017. С. 80–81.

Платонова, теперь погребены на различных питерских кладбищах: Смоленском, Серафимовском, Никольском кладбище Александро-Невской лавры. И одной из немногих возможностей для героя поддерживать связь с прошлым, выполнять эту гамлетовскую сверхзадачу и восстанавливать распавшуюся связь времён, становятся регулярные посещения петербургских кладбищ.

Например, чтобы повстречаться со своим наставником, мудрым старцем Терентием Осиповичем Добросклоновым, герой даже готов прибегнуть к эксгумации. К слову, благодаря ремонтным работам Водоканала ему это удаётся. И мифологическое пространство кладбища (совсем как в волшебной сказке!) не оказывает противодействия, а само помогает герою, способствует контакту с планом инобытия (то же самое видим в сценах, где Платонов выпивает вместе с призрачным Остапчуком на его могиле).

Водолазкин констатирует связь героя и кладбищенской топики, которая зародилась ещё в детстве Платонова: «Я любил эти походы, потому что были они как загородные поездки: зелень, пруд – будто не кладбище, а парк. <...> Благодаря этому кладбищу я, может быть, и смерти не боялся. Боялся, конечно, но как-то так, без паники»<sup>1</sup>. Как отмечают исследователи, Платонов, как и Арсений-Лавр, отрицает смерть и пытается соединить христианские представления о душевном бессмертии с ощущением реальности посмертного телесного существования<sup>2</sup>: «Могилу мы нашли без труда <...> Несмотря на отсутствие имени и могильного холмика, мама здесь, конечно же, присутствовала. Это было осязаемо»<sup>3</sup>.

Таким образом, в романе «Авиатор», в котором доминантной является тема памяти, хронотоп кладбища актуализируется, может быть, даже в большей степени, чем в «Лавре». Кладбище здесь – это не только

<sup>1</sup> Водолазкин Е.Г. Авиатор. М.: АСТ: Редакция Елены Шубиной, 2017. С. 301.

<sup>2</sup> Солдаткина Я.В. Мотивы прозы А.П. Платонова в романе Е.Г. Водолазкина «Авиатор» // Rhema. Рема. 2016. №3. С. 19–28.

<sup>3</sup> Водолазкин Е.Г. Авиатор. М.: АСТ: Редакция Елены Шубиной, 2017. С. 146–147.

мифологический топос, граница двоемирия, но также «место памяти» – символическое пространство, которое выходит на первый план в современном русском «неисторическом» романе. Для неисторического романа вообще характерен интерес к «другой» истории – не хронологической, но персональной, субъективной, истории запахов, звуков, впечатлений. Иными словами, в романах Водолазкина память постоянно «сражается» с историей.

По мысли французского историка Пьера Нора, в «месте памяти» (*lieu de mémoire*) воспоминание кристаллизуется и находит своё убежище от всеперемалывающих лопастей истории. Нора определяет места памяти следующим образом: «<...> места смешанные, гибриды и мутанты, интимно связанные с жизнью и смертью, со временем и вечностью, в спирали коллективного и индивидуального, прозаического и сакрального, неизменного и подвижного»<sup>1</sup>. И в этом смысле топос кладбища позволяет помещённому в чужеродный исторический контекст герою совладать с дискретностью времени и беспамятством (личным и социальным), исследовать собственную темпоральную, поколенческую идентичность, а также преодолеть духовную энтропию. В конечном итоге убийца-Платонов посещает могилу своей жертвы, Зарецкого, где искренне раскаивается в совершённом преступлении – так происходит возвращение героя в догреховное состояние или, как это называет сам Платонов, «преодоление времени»<sup>2</sup>.

Амнезия героя – это не только «удобный» нарративный приём, но также метафора кризиса времени, разрыва истории, не только персональной, но и всеобщей. Исследователи отмечали эту особенность художественного почерка Водолазкина: идти от частного к общему, от импрессионистичной

<sup>1</sup> Нора П. Франция-память / П. Нора, М. Озуф, Ж. де Пьюимеж, М. Винок. СПб.: Изд-во С.-Петербург. ун-та, 1999. С. 41.

<sup>2</sup> Водолазкин Е.Г. Авиатор. М.: АСТ: Редакция Елены Шубиной, 2017. С. 409.

детали к примете эпохи<sup>1</sup>. В «Лавре» Водолазкин конструирует средневековый хронотоп, потому что, по его словам, это наиболее подходящий контекст для разговора о Боге<sup>2</sup>. А для того, чтобы показать разрыв – духовный, культурный, исторический, коммеморативный, «до» и «после» русского человека, автор обращается к двадцатому столетию. Ответственный за век («двойник века») Платонов вспоминает – не «сам за себя», как это бывает во время игры в прятки, а за поколение русской интеллигенции, память о котором репрессировали и изнасиловали молодчики в кожаных тужурках.

Роль художественного пространства в эпоху кризиса времени усиливается, при этом само пространство темпорализуется, заражается временем<sup>3</sup>. Отсюда и «остров времени», на который попадает Робинзон-Платонов. Герой прячется от обрушившейся на него эпохи в «спасительной суше» – знакомых пространствах, которые, к слову, соприродны острову и кладбищу или даже формально являются таковыми. То есть комплекс «кладбище – дом» в «Авиаторе» разрастается в пространственное трио: «кладбище – дом – остров». На уровне архитектуры художественного пространства возникает эффект матрёшки: Смоленское кладбище – это островок памяти в сердце Васильевского острова (заметим, что упоминание Васильевского острова отсылает к нон-фикшн-сборнику «Дом и остров, или инструмент языка» и эссе «Дом и остров», где под «островом» понимается и василеостровская территория, и «Пушкинский Дом» – место работы Водолазкина); от Васильевского острова переходим к окольцованному некрополями городу-острову, или, вернее, уже архипелагу, Петербургу.

<sup>1</sup> Бочкина М.В., Голубков М.М. Понятия «исторического» и «неисторического» в эстетической и философской системе романа «Авиатор» Е. Водолазкина // Вестник РУДН. Серия: Литературоведение. Журналистика. 2018. Т. 23. № 2. С. 190.

<sup>2</sup> Рычкова О. Истина на поводке // Российская газета. 2010. Вып. № 5208(129). URL: <http://rg.ru/2010/06/16/pole.html> (дата обращения: 20.04.2022).

<sup>3</sup> Потанина Н.Л. Типы моделирования пространства/времени в поколенческом дискурсе Ю. Герман // Вопросы когнитивной лингвистики. 2017. №2. С. 46; Хапаева Д. Время собственное. Герцоги республики в эпоху переводов: Гуманитарные науки и революция понятий. М.: НЛЮ, 2005. С. 209, 213.

Петербург – город-кладбище и город-память, город-преступление и город-покаяние, форпост нашей «европейскости». Островная природа Петербурга символична – это пространство космического, рационального и вместе с тем искусственного до неестественности – всего того, что в нашем сознании противопоставлено и одновременно отделено от тёмной, «рассупонившейся» России. Это пространство преодоления «тьмы лесов и топи блат», которые самым парадоксальным образом заложены в его же фундамент (Петербург – оксюморонное пространство). Иннокентий Платонов вспоминает: «Я ведь любил Петербург бесконечно. <...> Его гармония противостояла в моих глазах хаосу, который пугал и расстраивал меня с детства. Я сейчас не могу как следует восстановить событий моей жизни, помню лишь, что, когда меня захлестывали волны этого хаоса, спасала мысль о Петербурге – острове, о который они разбиваются...»<sup>1</sup>. Наверное, мало в каком из российских городов так остро ощущаются разорванность времени, пресловутые «до» и «после» и вместе с тем трагическая преемственность пространства, как в северной столице. Подробнее об этом речь пойдёт позднее, но мы заранее обозначим точки разрыва – революционный Петроград и блокадный Ленинград. Причём именно в годы блокады это место в наибольшей степени соответствует модели «остров-кладбище».

Помимо того, что Платонов является двойником века, он ещё и двойник города. Главные герои исследуемых романов вообще привязаны к «земле» и похожи на Петербург – не только жители этого города Платонов и герой «Брисбена» Яновский (для которого Петербург – это символ «северного», русского пути), но даже средневековый врач Арсений-Лавр. Например, созвучны реноминации героя и пространства: «Арсений–Устин–Амвросий–Лавр» перекликается с «Санкт-Петербург – Петроград – Ленинград – Санкт-Петербург», а «Рукинец – Врач» с народным названием северной столицы – «Питер». Несмотря на то, что массив романного

---

<sup>1</sup> Водолазкин Е.Г. Авиатор. М.: АСТ: Редакция Елены Шубиной, 2017. С. 31.

действия в «Лавре» приходится на рубеж условных XV–XVI веков, Петербург здесь будто бы предсуществует: сначала как идея города; затем в виде «вариантов», синонимичных городских пространств – Пскова (главный торговый и культурный центр северо-запада до основания Петербурга) и Венеции (европейский близнец). Географическая «разорванность» этих пространств, разделённость водой усиливают ощущение кризиса времени, разрыва истории, а постоянное пересечение героями водной преграды – это не что иное, как инициация, символическое умирание. В финале «Книги Пути» остров-кладбище Петербург врывается в повествование уже во плоти и шпилем Петропавловской крепости пронзает пространство-время.

Водолазкин наполняет художественную систему романов пространствами-двойниками. Выше мы писали о том, что это могут быть как синонимичные топосы (например, изба травника и пещера старца в романе «Лавр»), так и пространства-антиподы (дом – ложный дом, кладбище – скудельница). В «Авиаторе» главным оппозитом Петербурга выступают Соловки, где в лагере особого назначения (СЛОН) отбывает наказание герой. Остров-кладбище Петербург и Соловецкий архипелаг – это пространства, которые формируют картину мира Робинзона-Платонова (остров гармонии и остров хаоса): «Если приставить к глазам руки на манер бинокля, закрыв окружающее, то можно было представить себе, что это не над Соловками небо, а где-нибудь над Парижем или по меньшей мере над Питером. Такие вещи <...> как бы удостоверяли, что элементы разумного на свете всё еще присутствуют – если не у людей, то в природе»<sup>1</sup>.

Соловецкие острова – это трагическое пространство, где парадоксальным образом сплавлены жизнь и смерть, человеческое и зверское, природное и христианское, Голгофа и Акелдама. И в этом смысле Соловки вполне могли бы «конкурировать» с Петербургом, особенно по ощущению дискретности времени. В российской истории прошлого века немало моментов разорванности, обозначим некоторые наиболее

---

<sup>1</sup> Там же. С. 188.

травматичные и до сих пор непреодоленные: Октябрьская революция, Великая Отечественная война (блокада Ленинграда как одна из самых страшных гуманитарных катастроф человечества), ГУЛАГ. И если первые два «разрыва» определяют наше сегодняшнее восприятие петербургского хронотопа, то Соловецкий архипелаг навсегда «зарифмован» с Архипелагом, о котором писал Солженицын. Заметим также, что пространство Соловков в массовом сознании, помимо ГУЛАГа, связано с расколом Русской православной церкви (противники реформы патриарха Никона в течение восьми лет укрывались за стенами Соловецкого монастыря от царских стрельцов, и монашеская жизнь Никона начиналась здесь, в Свято-Троицком Анзерском скиту). То есть комплекс значений «разрыв», «раскол», «оторванность», «отчужденность», «осажденность» и др. прочно закреплен за этим пространством.

В сознании Платонова непохожие «острова» – Петербург и Соловки (Большой Соловецкий остров) – всегда соседствуют и часто противопоставлены, как кладбище и скудельница. Если любимые им питерские кладбища, больше похожие на парки, с зеленью и прудом, располагают к милым семейным ритуалам или романтическим прогулкам, то соловецкое пространство смертельно:

«Умерших закапывали – по-простому, без гробов. Выносили трупы из лазарета и бросали в ящик на телеге. В ящике помещалось четыре трупа, которые прикрывались дощатой крышкой. Если трупы не помещались, санитар залезал на крышку и утапывал мертвецов. Привозил их к яме и сбрасывал вниз. Яма закапывалась по мере наполнения. Таких ям было много, и время от времени мне приходилось мимо них проходить. И они у меня не вызывали ужаса.

Ужаснулся я лишь однажды – когда один из трупов зашевелился. <...> он вдруг протянул в мою сторону руку и представился:

– Сафьяновский...»<sup>1</sup>.

Для сравнения приведём описание транспортировки покойных и скудельницы в «Лавре»: «Даже будучи вынесенными из домов наружу, мертвые безудержно разлагались. Стыдливые гримасы покойников явственно показывали, что они больше ничего не могли с собой поделать. Им требовалась срочная помощь. Была найдена телега, на которую складывали тела. Их отвозили в ближайшую скудельницу за три версты, и там они оставались ждать Семика»<sup>2</sup>; «Там тела опускали на дно глубокой ямы и закладывали сосновыми ветвями. <...> Особенно грустным зрелище было весной, когда таявший снег сдвигал ветви с их мест. Тогда заложенные покойники представляли в самом неприглядном своем виде – лишенные глаз и носов, с руками и ногами, сползшими на соседние тела, – словно в обнимку друг с другом»<sup>3</sup>.

Налицо очередная переключка между романами. Из представленных сцен следует, что соловецкое пространство включает в себя компонент «скудельница», но не исчерпывается им. Говоря о противопоставлении Петербурга и Соловков, острова-кладбища и острова-скудельницы, мы не должны забывать, во-первых, о неоднородности, «архипелаговости» этих пространств, и, во-вторых, о пространственной динамике. Так, в разное время одно и то же место может восприниматься иначе и отражать различный комплекс смыслов. Будут ли тождественными образы дореволюционного, идиллического, «детского» Петербурга Платонова и блокадного Ленинграда?

Водолазкин, как нам представляется, сознательно уходит от прямого изображения блокады в «Авиаторе», восемьсот семьдесят два страшных дня, пережитых Петербургом-Ленинградом, приходится на время летаргического сна героя и вынесены в пространство между строк, однако это вовсе не значит, что герой не разделит судьбы родного города. Блокада

<sup>1</sup> Там же. С. 302.

<sup>2</sup> Водолазкин Е.Г. Лавр. М.: АСТ: Редакция Елены Шубиной, 2015. С. 126.

<sup>3</sup> Там же. С. 108.

настигает Платонова задолго до 8 сентября 1941 года, и Соловки становятся «прототипом» блокадного Ленинграда (вспоминаем про раскольническое Соловецкое сидение в XVII веке или бомбардировку монастыря англичанами в 1854 г.). Это косвенно подтверждает приведённый диалог Платонова и Гейгера: «Ощущаю жгучую тоску по непрожитым мной годам. Своего рода фантомную боль. Пусть я был тогда заморожен, но я ведь – был! Значит, и это время – мое время, я несу и за него ответственность»<sup>1</sup>.

На легитимность нашего предположения указывает также фрагмент из новеллы Водолазкина «Кунсткамера в лицах». Описанное здесь пространство созвучно топосу скудельницы, который наблюдается в «Лавре» и в соловецких эпизодах «Авиатора»: «В ту же зиму дядя Гурия умер. Родные могли бы вытащить тело на улицу, где его подобрала бы похоронная команда, но этого не сделали. Они не хотели хоронить его в общей могиле. Его просили подождать до тех пор, пока не соберут нужного количества хлебных карточек: похороны в блокадном городе стоили дорого. И дядя Гурия ждал, он вел себя как настоящий георгиевский кавалер. Лежал прямо в комнате и не разлагался – так было холодно»<sup>2</sup>. То есть маркер компонента «кладбище» в составе пространственного комплекса «остров-кладбище Петербург» меняется с положительного на отрицательный; происходит переход от парковой кладбищенской идиллии к скудельнице.

Таким образом, «миссия» Платонова – преодоление времени, исторического разрыва, возвращение в догреховное состояние – находит пространственное выражение: герой, как и Арсений-Лавр, должен примирить противопоставленные топосы, уравнивать Соловки и Петербург, скудельницу и кладбище, Акелдаму (село Скудельниче) и Голгофу. При этом Водолазкин помещает героя в максимально функциональное и глубоко символическое антиномичное пространство, которое подчёркивает внутренний дисбаланс героя и одновременно с этим ведёт к духовному

<sup>1</sup> Водолазкин Е.Г. Авиатор. М.: АСТ: Редакция Елены Шубиной, 2017. С. 380.

<sup>2</sup> Водолазкин Е.Г. Дом и остров, или Инструмент языка. М.: АСТ: Редакция Елены Шубиной, 2017. С. 174.

воскресению. Так, например, секретная лаборатория ЛАЗАРЬ, где замораживают Платонова, находится, по всей вероятности, на территории бывшего Голгофо-Распятского скита на острове Анзер, на вершине холма, который так и зовётся – Голгофа. Об амбивалентности этого места в ранних северных очерках писал М.М. Пришвин: «Самим богом предназначено это место для спасения души, потому что в этой природе, в этой светлости нет греха. <...> Да, но как же это... Города проваливаются... Не признают времени... Быть может, это очень высоко... или низко... Свет это или тьма... Не свет это и не тьма <...> – это гроб, и все эти озера, зеленые ели, весь этот дивный пейзаж – не что иное, как серебряные ручки к черной, мрачной гробнице»<sup>1</sup>. Однако смерть попирается смертью, и в одном из эпизодов романа Пасхальный тропарь звучит параллельно над лагерными Соловками, на ночь утратившими смертность, и в Князь-Владимирском соборе «воскресшего» Петербурга: «Мы стояли между могил в подтаявших сугробах и ловили слова службы, которые доносились из открытых дверей. И пахло уже весной, и ветер был теплым, а под нашими ногами лежали сущие во гробех. Впервые за многие месяцы жизни на острове стало легко на душе. <...> Даже те, кто находился в начале долгого лагерного срока, поверили в грядущее освобождение»<sup>2</sup>.

### **1.3.3. Кладбище как диалоговое пространство («Брисбен», «Оправдание Острова»)**

В романе «Брисбен» кладбищенский хронотоп и его атрибуты также во многом определяют картину мира героя: ребёнком Глеб Яновский сравнивает домру в кофре с молодой девушкой в гробу; в каждый киевский приезд герой навещает бабушку на Берковецком кладбище; на могиле

<sup>1</sup> Пришвин М.М. За волшебным колобком: Повести. М.: Моск. рабочий, 1984. С. 200.

<sup>2</sup> Водолазкин Е.Г. Авиатор. М.: АСТ: Редакция Елены Шубиной, 2017. С. 129.

Ахматовой, в минуту педагогического триумфа, решается радикально изменить жизнь и оставить работу в школе.

Детально в романе описаны сцены похорон Фёдора, отца главного героя. Событийно этот эпизод базируется на автобиографическом рассказе Водолазкина «Какие разные похороны» (2016). И в рассказе, и в романе топос кладбища выступает в качестве идиллического, вневременного пространства и сохраняет набор позитивных смыслов, которые декларировались в «Лавре» и «Авиаторе».

В рассказе «Какие разные похороны» Водолазкин выводит оппозицию: сельский украинский погост – парижский Пер-Лашез, при всей непохожести оба этих топоса символизируют единство людей перед «последним врагом». Здесь кладбище (похороны) – это пространство успешного диалога в разноязыком мире. Русский писатель отправляется на похороны отца в послемайданную Украину, и у него не возникает никаких проблем ни с местными пограничниками, ни даже с «тварюками» из автоинспекции. «Вэзу батька ховаты» – после этих слов национальные, политические да и в общем-то любые человеческие разногласия сглаживаются. Отсюда и оптимистичный вывод: «Похоже, мы всё ещё один народ»<sup>1</sup>. Пер-Лашез – это тоже «живое» кладбище, пространство понимания. Герой общается с русской смотрительницей писсуаров в крематории, находит общий язык с иностранцем, участвующим в похоронах джазмена: «Меня узнал мой собеседник и, перекрикивая оркестр, напомнил мне: “Презрение к смерти!”. Поднял две руки, соединённые в замок»<sup>2</sup>.

В «Брисбене» Водолазкин художественно исследует «разрыв» не только временной (советское и постсоветское), но также национальный, культурный, диалоговый, иными словами – русско-украинский. И теперь топос сельского кладбища (диалоговое пространство) противопоставлен киевскому Евромайдану.

<sup>1</sup> Водолазкин Е.Г. Идти бестрепетно. М.: АСТ: Редакция Елены Шубиной, 2020. С. 53.

<sup>2</sup> Там же. С. 62.

По сюжету романа, киевлянина Фёдора хоронят в украинской глубинке, на родине его матери – селе Лозовом, так как на сельском кладбище лежать спокойнее («На сільському цвинтарі йому буде спокійніше»<sup>1</sup>), это происходит на фоне антиправительственных выступлений в феврале 2014 года (обращаем внимание на маркер топоса: «В Києві неспокійно, будь обережний»<sup>2</sup>). Несмотря на предостережения, Глеб Яновский накануне похорон отца всё-таки отправляется на Крещатик и вместо родного пространства («Я – часть ночного города. Провел здесь свое детство, оно служит мне защитой»<sup>3</sup>) попадает в пространство мимикрии, нежизни, в «декорации», больше подходящие для абсурдистской постановки Сэмюэля Беккета или Эжена Ионеско:

«Майдан освещен кострами. <...> Одна из палаток окружена плетнем, за ним – дед и баба. Валенки да тулупы, котелок на огне. Привязанный за ногу петух. <...>

– А це що? – показываю на странную конструкцию в отдалении.

– Та катапульта, – отвечает баба.

<...> Ощущаю прилив веселья, потому что понимаю: это сон. Или нет, декорация к какой-нибудь пьесе. Конец истории: Крещатик, плетень, катапульта»<sup>4</sup>.

Однако в абсурдистском зазеркалье умение «разговляти» в совокупности с российским паспортом – это реальный повод для обвинений в шпионаже, а шпионаж в смутное время карается высшей мерой. Впрочем, от расстрела Яновского спасает сказочным образом появившийся на допросе «брат» Егор. В целом этот эпизод ассоциируется с пьесой «Лысая певичка» Ионеско, месседж примерно тот же: коммуникативное пространство разрушается и язык перестаёт быть связующей силой.

<sup>1</sup> Водолазкин Е.Г. Брисбен. М.: АСТ: Редакция Елены Шубиной, 2019. С. 308.

<sup>2</sup> Там же. С. 294.

<sup>3</sup> Там же. С. 295.

<sup>4</sup> Там же. С. 296–297.

Напротив, сельское кладбище и в целом пространство похорон способствует диалогу: вот сводные братья Глеб и Олесь едут в машине, разговор между ними идёт в прямом смысле на разных языках, однако это им не мешает:

«← Це, братику, вибач, твоя фантазія. Коли воюють тисячі, я не значить ні-чо-го.

– Стяжи мир, и тысячи вокруг тебя спасутся.

– Це ти... сам таке вигадав?

– Это Серафим Саровский. <...>

– Серафим – росіянин, – смееся Олесь. – Не знаю, чи можна йому вірити.

Кручу пальцем у виска. Брат обнимает меня одной рукой»<sup>1</sup>.

Диалоговая природа пространства подразумевает также и контакт с высшими силами, пусть и не буквальный: «Жигули едут медленно, но грунтовая дорога тряская. Руки отца <...> начинают приподниматься. Локти еще покоятся на животе, а вот кисти уже парят в воздухе. Лежа в гробу, отец, надо понимать, беседует с небесами»<sup>2</sup>. Получается, что в рассказе «Какие разные похороны» и романе «Брисбен» кладбище предстаёт некой инверсией Вавилонской башни, местом коммуникации, единения и понимания. Важнейшим «участком» этого топоса является символический путь, который, по местному обычаю, родственники умершего проходят отдельно от остальных провожающих: «У родичів своя путь»<sup>3</sup>. И как бы герои романа не склоняли существительное «путь» – на украинский манер или на русский – в точке наивысшего, родственного единения законы грамматики перестают работать.

Идея полилогичности очень важна для Водолазкина, и в этом мы в очередной раз убедились с выходом романа-хроники «Оправдание Острова» в конце 2020 года. Даже в сравнении с полифоничным «Брисбеном»,

<sup>1</sup> Там же. С. 309–310.

<sup>2</sup> Там же. С. 312.

<sup>3</sup> Там же. С. 313.

романом в три октавы, как его охарактеризовала критик Г. Юзефович<sup>1</sup>, налицо усложнение структуры и композиции: главы, написанные от лица хронистов, чередуются с комментариями и дневниковыми заметками князя Парфения и княгини Ксении, а также кинематографическими эпизодами (о жизни княжеской четы снимают байопик); кроме того, отдельным голосом в этом контрапунктом тексте звучит Пророчество Агафона – предзнаменование конца Островной истории. «Оправдание Острова» – это, безусловно, роман о времени, европейской истории и памяти<sup>2</sup>, но также это книга о том, как два человека, где бы они ни находились – в княжеском дворце, коммуналке с тараканами, на съёмочной площадке, на Острове или вне его – борются с пространством не-жизни и в конце концов побеждают его.

В одном из последних эпизодов романа «киноверсии» главных героев – юные Парфений и Ксения – посещают монастырское кладбище, где встречаются с предками:

«Покойники, оторвавшись от загробных дел, машут им с заснеженных плит.

<...>

Дети расчищают надписи на двух соседних могилах: Константин и Фрол. При жизни они вели войну родословий.

– Мы теперь соседи, – смеется Константин. – Почти друзья. После смерти многое переосмысливаешь»<sup>3</sup>.

Эта сцена «рифмуется» с кладбищенскими эпизодами «Лавра», «Авиатора» и «Брисбена». Кладбище по-прежнему – место защищённости, гармонии и понимания, место памяти и мифологический «пуп земли».

<sup>1</sup> Юзефович Г. Роман в три октавы // Юзефович, Г. Роман в три октавы / Г. Юзефович // Новости Омска [электронный ресурс]. – URL: <http://omsk-news.net/other/2018/12/11/244287.html> (дата обращения: 20.04.2022).

<sup>2</sup> Юзефович Г. Юзефович Г. «Оправдание Острова»: выходит новый роман Евгения Водолазкина // // Учебный комитет Русской православной церкви [электронный ресурс]. – URL: <https://uchkom.info/novosti/7363/> (дата обращения: 20.04.2022).

<sup>3</sup> Водолазкин Е.Г. Оправдание Острова. М.: АСТ: Редакция Елены Шубиной, 2021. С. 382.

Положительная семантика пространства усиливается за счёт контраста с последующими эсхатологическими эпизодами, в них пророчество Агафона начинает сбываться и на Остров обрушиваются множественные беды – беспорядки, падение метеорита, землетрясения, нефтепожары и др. Водолазкин в каждом новом романе вводит топос кладбища как камертон, как краеугольный камень всей пространственной системы, что только упрочняет внутренние интертекстуальные связи и способствует межтекстовому диалогу.

Таким образом, одним из важнейших конструктов художественного пространства романов Е.Г. Водолазкина «Лавр», «Авиатор», «Брисбен» и «Оправдание Острова» является топос кладбища. Кладбище предстаёт в трёх ипостасях: во-первых, как мифологическое пространство-междумирие (интерпространство), во-вторых, как место памяти, в-третьих, как пространство диалога. Герои романов стремятся преодолеть разрывы – временные, коммеморативные, культурные, коммуникационные, личностные и др., и в этом им способствует кладбищенская топика. Кладбище – это топос объединения, общения, сопричастности. Однако пространство кладбища неоднородно и динамично, его коннотации меняются с ходом развития сюжета. В основе пространственной модели исследуемых романов фундаментальная оппозиция «кладбище – скудельница» (дом – ложный дом); примирение этих топосов, нейтрализация пространственного антагонизма героями является формальным воплощением «гамлетовской миссии» по восстановлению разрушенных связей в мире.

#### **1.4. Кинематографическое пространство и способы его художественного воплощения**

Ещё не настала эпоха «бывших читателей», которые теперь безоговорочно «переквалифицировались» в зрителей, однако не вызывает

никаких сомнений, что кино, телевидение, видеохостинги, а также активно расширяющие целевую аудиторию компьютерные игры определяют не только картину мира человека постпост-эпохи, но и векторы развития современного искусства.

Если прежде считалось, что литературное произведение получает завершённость, своеобразную огранку только после читательской рецепции, то теперь финальным адресатом писательского сообщения является уже не читатель, но зритель. Формальное подтверждение литературного успеха – это не столько одобрение критиков, тиражируемость и литературные премии (хотя они, безусловно, важны), сколько наличие экранизации. По словам писателя и литературоведа А. Гениса, сегодня зависимость книги от фильма достигла такого уровня, что первая стала полуфабрикатом второго. В Америке крупнейшие мастера жанра – Джон Гришэм, Стивен Кинг, Том Клэнси – пишут романы сразу и для читателя, и для продюсера. Даже герои их рассчитаны на конкретных голливудских звёзд<sup>1</sup>. То есть одним из важных факторов успешности литературного произведения является внутренний кинематографический потенциал.

Возможно, поэтому ведущие отечественные прозаики рубежа XX-XXI веков, представители разных художественных течений и направлений стремятся максимально визуализировать тексты произведений, используя для этого традиционные кинематографические средства, такие как сценарность, фокализация, монтаж, функциональное чередование общего, среднего, крупного планов, стоп-кадры, наличие визуальных деталей-метафор, панорамирование, рапид, наплыв и т.д.

Не является исключением и Евгений Водолазкин. Исследователи его творчества справедливо отмечали близкий к кинокоду визуальный язык, поэтическую монтажность, а также композиционную выстроенность и семантическую наполненность «кадра». Чаще всего Водолазкин подвергает рефлексии темы времени, истории и памяти – личной и социальной, а его

---

<sup>1</sup> Генис А.А. Довлатов и окрестности. М.: Вагриус, 2004. С. 276.

романы имеют сложную хронологическую структуру. Чтобы разделить временные потоки или, наоборот, собрать их воедино в момент кульминации и тем самым добиться темпоральной полифонии, Водолазкин использует монтажную технику.

### *Монтаж*

В самом общем смысле монтаж представляет собой соположение, некую соотнесённость и является имманентным свойством искусства<sup>1</sup>, однако наиболее полно и выразительно монтажный принцип проявился в киноискусстве, став фундаментом кинематографической образности. Виктор Шкловский говорил: «Мир монтажен. Это мы открыли, когда начали склеивать киноплёнку. <...> Мир монтажен, мир сцеплен»<sup>2</sup>. То есть многообразие связей, влияний, осмыслений и переосмыслений; столкновение взглядов, убеждений, этических, эстетических и даже политических и др. программ и установок; трансфер художественных образов; непрекращающийся диалог всего со всем – это и есть пример монтажной природы мира.

«Монтаж есть не мысль, составленная из сцепленных друг с другом кусков, а мысль, возникающая в столкновении двух друг от друга независимых кусков», – писал С. Эйзенштейн<sup>3</sup>. В последующих работах он уточнял и заострял свою мысль: «Сопоставление подобных частных деталей в определенном строе монтажа вызывает к жизни, заставляет возникнуть в восприятии то общее, что породило каждое отдельное и связывает их между собой в целое»<sup>4</sup>. То есть монтаж – это не диссоциация, не умышленное расчленение действительности, но в каком-то смысле искусство преодоления дискретности, разорванности мира. Как отмечает Т. В. Левина,

<sup>1</sup> Кино. Энциклопедический словарь / под ред. С. И. Юткевича. М.: Сов. энциклопедия, 1987. С. 274–276.

<sup>2</sup> Шкловский В. Б. Энергия заблуждения: книга о сюжете. М.: Советский писатель, 1981. С. 151.

<sup>3</sup> Эйзенштейн С. М. Монтаж. М.: Музей кино, 2000. С. 520.

<sup>4</sup> Эйзенштейн С. М. Избранные произведения: в 6-ти т. М.: Искусство, 1964. Т. 2. С. 159.

единство – есть цель теории и практики монтажного кино Эйзенштейна<sup>1</sup>. Также для нашей работы принципиальное значение имеет высказывание Ю. Н. Тынянова: «Монтаж не есть связь кадров, это дифференциальная смена кадров, но именно поэтому сменяться могут кадры, в чем-либо соотносительные между собою»<sup>2</sup>. Этот тезис об относительной гетерогенности, контрастности совмещаемых в монтажном пространстве фрагментов развивается в ряде работ современных исследователей<sup>3,4,5,6</sup>.

Водолазкин актуализирует хронотоп границы, мифологического междумирия. В самом общем виде схема романов «Лавр» (2012), «Авиатор» (2015), «Брисбен» (2018) и «Оправдание Острова» (2020) выглядит следующим образом: герой-сверхчеловек (или даже герои), художник жизни, существует в момент «разрыва» – исторического, политического, культурного, языкового, коммеморативного и др. Через воспоминание, через предчувствие и предвидение, с помощью Логоса-Слова, герой должен восстановить распавшуюся связь времён и достигнуть Вечности. То есть монтаж – это не только композиционное средство, не только инструмент достижения кинематографического эффекта, визуального насыщения и создания ситуации динамического наблюдения, но, вполне возможно, один из главных философских принципов в основе художественного метода Водолазкина. Иными словами, монтаж у Водолазкина – не столько форма, сколько идея.

<sup>1</sup> Левина Т. В. Эссенциализм киноавангарда // Идеи и идеалы. 2012. № 4. С. 161.

<sup>2</sup> Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977. С. 337–338.

<sup>3</sup> Куряев И. Р. Кинематографичность отечественной прозы рубежа XX–XXI веков: дис. ... к. филол. н. Саранск, 2021.

<sup>4</sup> Мартыянова И. А. Кинематографичность литературного текста (на материале современной русской прозы) // Вестник Южно-Уральского государственного гуманитарно-педагогического университета. 2017. № 1. С. 136–141.

<sup>5</sup> Раппапорт А. Г. К пониманию поэтического и исторического смысла монтажа // Монтаж: литература, искусство, театр, кино / под ред. Б. В. Раушенбаха; сост. М. Б. Ямпольский. М.: Наука, 1988. С. 14–22.

<sup>6</sup> Тарнаруцкая Е. В. Монтаж и фрагментарная проза: к вопросу о разграничении техник // Известия Самарского научного центра РАН. 2012. № 2-1. С. 230–234.

Монтаж как чисто технический приём композиционно организует сцену-кадр; позволяет сцепить «куски», гетерогенные фрагменты в рамках текста; выстраивает единое диалоговое поле романов, рассказов, пьес, эссе и др. Рассмотрим подробнее каждый из этих случаев.

Одни из наиболее «зримых», импрессионистичных сцен «Лавра» – видения Амброджо. В этих кинематографических «вспышках» на себя обращает внимание поэтическая выстроенность и коммуникативная наполненность мизанкадра: «Франческа слегка приоткрывает дверь туалета и наблюдает за происходящим во дворе. Ее бабушка стоит в дрожащем утреннем луче. Он пробивается сквозь ветви пинии, это они делают луч дрожащим. Бабушка бледна и морщиниста. Бабушка задумчива. Франческа с грустью отмечает, что такой ее никогда еще не видела. Возможно, это тоже влияние пинии»<sup>1</sup>.

Читателю отводится роль «вуайериста», наблюдателя. Пространство сцены/кадра ограничивается рамкой – щелью дверного проёма уборной. Заключённая в рамку бабушка предстаёт трагически одинокой, «оторванной», уже не вполне принадлежащей этому миру. Бабушка и сосна-пиния срашиваются, ассимилируются (очень важный для творчества Водолазкина мотив одеревенения, ухода в растительный мир – это происходит и с Христофором, и с самим Арсением-Лавром в финале его пути, и, как уже было отмечено, с героями «Оправдания Острова»). Оживляет изобразительное пространство игра тени и света на бабушкином лице (опять же, метафора просветления). Таким образом через монтажное соположение отдельных элементов кадра и их взаимовлияние оформляется художественное целое.

Тексты Водолазкина полифоничные, многоголосые. В особенности это касается романов «Авиатор», «Брисбен» и «Оправдание Острова», где повествование ведётся от лица сразу нескольких рассказчиков. Композиционно эти романы выстраиваются по законам параллельного

---

<sup>1</sup> Водолазкин Е.Г. Лавр. М.: АСТ: Редакция Елены Шубиной, 2015. С. 390.

монтажа. В том же «Авиаторе» – три дневника, три взгляда, три переплетённых сознания – Платонова, Гейгера, Анастасии. У каждого из них собственная правда и своя не-правда. Примечательны финальные сцены романа: Платонов находится в самолёте с отказавшим шасси, Гейгер следит за ситуацией из зала ожидания аэропорта, ни о чём не подозревающая Анастасия смотрит по телевизору выпуск экстренных новостей. Параллельный монтаж в данном случае усиливает состояние саспенса – напряжённой атмосферы в ожидании развязки.

Монтаж служит также и для создания межтекстового диалога. Если мы проанализируем принцип стыковки, то увидим, что эпиграфы каждого из романов, будь то «Авиатор», «Брисбен» или «Оправдание Острова», связываются с заключительными словами предшествующих романов общим тематическим полем.

Так, «Лавр» завершается почти что анекдотом – купец Зигфрид из Данцига и кузнец Аверкий рассуждают о загадочной русской душе. «Авиатор» предваряется эпиграфом – беседой безымянного немца-пастора и главного героя, Иннокентия Платонова. То есть через конфликт «своего» и «чужого», через культурный диалог «русского» и «немецкого» осуществляется сцепление этих текстов.

Последние слова романа «Авиатор» «Бабушка читает “Робинзон Крузо”»<sup>1</sup>, в свою очередь, перекликаются с эпиграфом «Брисбена», взятым из заметок английского путешественника Джеймса Кука: «Есть основание предполагать, что континент или значительного размера земля может быть найдена к югу от пути прежних мореплавателей»<sup>2</sup>. Таким образом актуализируются важная для обоих романов тема утраты/поиска «своего» пространства, а также конфликт прошлого и будущего.

<sup>1</sup> Водолазкин Е.Г. Авиатор. М.: АСТ: Редакция Елены Шубиной, 2017. С. 410.

<sup>2</sup> Водолазкин Е.Г. Брисбен. М.: АСТ: Редакция Елены Шубиной, 2019. С. 7.

Отголоски финальных слов «Брисбена» «Раз за разом их окутывает дым, а неизвестная стоит над обрывом как вперёдсмотрящий»<sup>1</sup> отчётливо слышны в эпиграфе романа «Оправдание Острова»: «И земля сотрясется, и воспламенится черная вода на Севере, и потечет пылающая вода на Юге. И будет лететь пепел с небес, и сердца ваши обратятся в пепел. Пророчество Агафона»<sup>2</sup>. Здесь объединяющим, монтажным признаком является не только общая эсхатологичность, предчувствие конца личной и всеобщей истории, но и прозвище островного пророка, старца Агафона – Вперёдсмотрящий.

### *Фокализация*

Наряду с монтажом важным средством создания кинематографического эффекта является фокализация. Б.А. Успенский связывает пространственность и темпоральность художественного текста с точками зрения автора, читателя, персонажей, рассказчика. Многомерное, объёмное пространство произведения, по мнению исследователя, создаётся взаимным наложением и соположением этих точек зрения. «Смена позиции», изменение повествователем своей точки зрения, подразумевает выход из индивидуального времени и синхронизацию со временем персонажа, поэтому множественность точек зрения подразумевает множественность временных позиций текста<sup>3</sup>.

О. Журавель пишет о фундаментальных визуальных метафорах «взгляд вдаль» и «взгляд назад», которые помогают организовать и актуализировать хронотопы вечности и памяти в романах «Соловьёв и Ларионов», «Лавр» и «Авиатор»: «Фокализация является способом создания уникального визуального строя произведений Водолазкина. Взгляд,

<sup>1</sup> Там же. С. 410.

<sup>2</sup> Водолазкин Е.Г. Оправдание Острова. М.: АСТ: Редакция Елены Шубиной, 2021. С. 7.

<sup>3</sup> Успенский Б.А. Семиотика искусства. М.: Языки русской культуры, 1995. С. 81–94.

функционируя как конструкт, создает образ художественного пространства, являясь коммуникативным средством»<sup>1</sup>.

Проанализируем сцену гибели Амброджо в романе-житии «Лавр»:

«Амброджо не видел, как сзади подъехал мамлюк в расшитом поясе, как поднял меч, а в ногу мамлюка что было сил вцепился Арсений.

Амброджо видел, как в Петербурге на колокольню Петропавловского собора медленно опускался ангел с крестом. На мгновение ангел завис, выверяя точность приземления, а затем медленно погрузил основание креста в золоченое яблоко на шпилье. <...> В этих непростых условиях промышленный альпинист Альберт Михайлович Тюнккюнен фиксировал основание креста болтами из особо прочного сплава. Длинные волосы альпиниста метались в разные стороны, попадали ему в глаза и рот. <...> Несмотря на все помехи, с высоты 122 метров Альберту Михайловичу было видно многое – Заячий остров, Петербург и даже страна в целом. Ему было видно и то, как в далекой Палестине не позолоченный, а вполне реальный ангел возносил к небу душу итальянца Амброджо Флеккиа»<sup>2</sup>.

За счёт «бесшовной» монтажной склейки и фокализации – смены точек зрения (взгляд читателя-зрителя, взгляд Амброджо, взгляд альпиниста Тюнккюнена) – Водолазкин расширяет границы заданного хронотопа: синтезируются и Палестина конца XV века, и современный Петербург, и небесный «вечный дом», а чередование крупных и общих кинематографических планов – замершая с мечом рука, Петропавловский шпиль, лицо альпиниста с разметавшимися по ветру волосами и финальная в этой сцене, вневременная и внепространственная панорама России и мира – позволяет автору задавать ритм сцены, играть с темпоральностью, управлять направлением и скоростью художественного времени, делать его по своему усмотрению более разреженным, приближенным к Вечности.

<sup>1</sup> Журавель О. Д. Визуальная поэтика Евгения Водолазкина // Знаковые имена современной русской литературы. Евгений Водолазкин / под ред. А. Скотницкой, Я. Свежего. Краков: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2019. С. 108.

<sup>2</sup> Водолазкин Е.Г. Лавр. М.: АСТ: Редакция Елены Шубиной, 2015. С. 351–352.

Многообразие точек зрения вполне согласуется как с постмодернистскими и кинематографическими принципами, так и с поэтическими константами древнерусского искусства. Так, академик Д.С. Лихачёв, научный наставник Водолазкина, писал: «...в картине (в иконе, в фресковой или мозаичной композиции и пр.) было столько точек зрения, сколько было в ней отдельных объектов изображения»<sup>1</sup>. При этом мир изображался несколько сверху, с высоты птичьего полёта, что отразилось в том числе и в древнерусской литературе (выше мы уже писали о том, что средневековый летописец смотрел на мир и историю сверху).

В этой связи к уже упомянутым визуальным метафорам «взгляд вдаль» и «взгляд вперёд» добавим ещё одну, не менее важную для художественного метода Водолазкина метафору – «взгляд сверху» или, как её ещё можно обозначить, «взгляд Бога». Мы можем наблюдать её в романе «Лавр» в сцене похорон святого старца: «Если глядеть сверху, стоящие представляются невиданным скоплением точек, и лишь Лавр имеет протяжённость»<sup>2</sup>. В «Авиаторе» таким способом показывается триумф одиночки-творца: «Но ты – взлетаешь, и все они с высоты кажутся точками. Не потому что в мгновение так уменьшились, а потому что план сверху (лекции по основам рисунка) делает их точками – сотней обращенных к тебе точек-лиц»<sup>3</sup>. В «Брисбене», описывая мюнхенский концерт Яновского и Веры, Водолазкин монтирует кадры таким образом, чтобы симитировать полёт телекамеры – взгляд сверху, из-под сводов Олимпиа-Халле, сменяется акцентными крупными планами: «На сцене три освещенные точки: Вера, я и Хубер. Дирижерская палочка направлена на Веру. Взмах палочки. Взмах Вериних рук»<sup>4</sup>. Герои Водолазкина проходят сакральный путь и в конечном итоге преодолевают удерживающую их гравитацию греха, возносятся над

<sup>1</sup> Лихачёв Д. С. Поэтика древнерусской литературы. Л.: Художественная литература, 1979. С. 391.

<sup>2</sup> Водолазкин Е.Г. Лавр. М.: АСТ: Редакция Елены Шубиной, 2015. С. 439.

<sup>3</sup> Водолазкин Е.Г. Авиатор. М.: АСТ: Редакция Елены Шубиной, 2017. С. 346.

<sup>4</sup> Водолазкин Е.Г. Брисбен. М.: АСТ: Редакция Елены Шубиной, 2019. С. 378.

обыденностью, что, опять же, соответствует этическим и эстетическим законам древнерусского искусства.

### *Кинематографическое пространство*

По замечанию И.А. Мартьяновой, вторичными признаками литературной кинематографичности выступают слова лексико-семантической группы «Кино», киноцитаты, фреймы киновосприятия, образы и аллюзии кинематографа, функционирующие в произведении<sup>1</sup>. Несмотря на то, что подобная кинотематичность не является строго обязательной, она усиливает кинематографический эффект. Пример этому находим в романе «Оправдание Острова», который вышел в ноябре 2020 года. Главные герои – муж и жена, трёхсотсорокасемилетние князь Парфений и княгиня Ксения, консультируют создателей байопика, который посвящён их совместной жизни и так и называется – «Оправдание Острова». Образ режиссёра этого фильма, Жана-Мари Леклера, нарочито мозаичный, отсылающий к классикам кинематографа двадцатого века – И. Бергману, А. Тарковскому, Ф. Феллини, а также деятелям французской новой волны – в первую очередь Жан-Люку Годару.

Съёмочная площадка становится одновременно местом памяти и точкой вечного возвращения: как и в «Лавре», прошлое здесь сосуществует с настоящим, а венценосные старики встречаются с детскими версиями самих себя:

«Маленький Парфений идет по площади. Парящая над ним камера следит за тем, как рука мальчика скользит по деревянному борту телеги. Касается узды лошади. Лошадь наклоняет к нему голову, и он гладит ее.

Возле лошади появляется купец и, взяв ее под уздцы, уводит куда-то. За мгновение до этого ассистент ловко устанавливает на дощатой мостовой орех, и тележное колесо с хрустом его переезжает. Камера печально фокусируется на раздавленном орехе.

<sup>1</sup> Мартьянова И. А. Кинематографичность литературного текста (на материале современной русской прозы) // Вестник Южно-Уральского государственного гуманитарно-педагогического университета. 2017. № 1. С. 138.

Выход из Дворца снимается в четырех дублях»<sup>1</sup>.

У Водолазкина художественное пространство проживает историю. Развивается, умирает и перерождается вместе с героями. По своей природе это пространство сложное, выстроенное на диссонансах и противоречиях. Оно непременно содержит в себе некое пограничье, «разрыв» и воплощает идею тотальной разорванности мира. Как уже было сказано выше, задача героя – произвести монтаж реальности, свести полюса, победить пространство не-жизни.

Проанализировав эволюцию кинематографического пространства в романе «Оправдание Острова», мы убедимся, что съёмочная площадка – это изначально топос с негативной коннотацией. Модный французский режиссёр Леклер снимает красивую, но в общем-то поверхностную и неживую картину: «Вот Ксения идёт, глядя прямо перед собой. Слева, параллельно ее движению, по рельсам скользит камера. Справа на фоне моря – молочница, мельник, кузнец и рыбник. В одном строю: впечатляющий неестественный кадр»<sup>2</sup>. Мы наблюдаем «технически качественную» подделку под жизнь, пространство мимикрии, где всё распланировано, подчинено, с одной стороны, скрипту (как бы читателей и героев не убеждал в обратном Жан-Мари), а с другой стороны, деспотичной режиссёрской воле. Вот по указу Леклера серые ассистенты разбрасывают листья на площадке, а вот уже молодые «Тристан» и «Изольда» готовы скинуть студийные халатики и изображать любовь. И только дети – юные Парфений и Ксения – не играют. Живут.

В своё время М. Горький следующим образом высказывался о синематографе братьев Люмьер: «И этот беззвучный смех, смех одних серых мускулов на серых, трепещущих от возбуждения лицах, – так фантастичен. От него веет на вас каким-то холодом, чем-то слишком не похожим на живую жизнь. Страшно видеть это серое движение серых

---

<sup>1</sup> Водолазкин Е.Г. Оправдание Острова. М.: АСТ: Редакция Елены Шубиной, 2021. С. 219–220.

<sup>2</sup> Там же. С. 276.

теней, безмолвных и бесшумных»<sup>1</sup>. Очень созвучное определение кинематографического пространства не-жизни дал В. Набоков в романе «Машенька»: «Не брезговал он ничем: не раз даже продавал свою тень подобно многим из нас. Иначе говоря, ездил в качестве статиста на съемку, за город, где в балаганном сарае, с мистическим писком закипали светом чудовищные facets фонарей, наведенных, как пушки, на мертвенно-яркую толпу статистов, палили в упор белым убийственным блеском, озаряя крашеный воск застывших лиц, щелкнув, погасали, – но долго еще в этих сложных стеклах дотлевали красноватые зори: – наш человеческий стыд. Сделка была совершена, и безымянные тени наши пущены по миру»<sup>2</sup>.

Конечно, и Горький, и Набоков пишут о немом кино – антидоме, потустороннем царстве теней, лишённом живого и звучащего слова и немеханического диалога. При внимательном изучении эпизодов съёмок в «Оправдании Острова» видно, что съёмочная площадка долгое время тоже остаётся безголосым местом, топосом, где невозможна коммуникация. «Мы с Леклером очень разные люди: говорим на разных языках – не только в буквальном смысле», – замечает Ксения<sup>3</sup>. Однако после перелома, неслучившейся постельной сцены, тональность фильма меняется и кинематографическое пространство постепенно оживает и наполняется Словом. Диалоговость – важный маркер позитивного, «своего» пространства. В предпоследнем съёмочном эпизоде (к слову, наиболее полилогичном) юные Парфений и Ксения на монастырском кладбище получают напутствие от предков и заряжаются их силой перед финальной «битвой»: «Покойники, оторвавшись от загробных дел, машут им с

<sup>1</sup> Горький М. Собрание сочинений: в 30-ти т. М.: Государственное издательство художественной литературы, 1953. Т. 23. С. 244.

<sup>2</sup> Набоков В. В. Русский период. Собрание сочинений: в 5-ти т. СПб.: Симпозиум, 2009. Т. 2. С. 50–51.

<sup>3</sup> Водолазкин Е.Г. Оправдание Острова. М.: АСТ: Редакция Елены Шубиной, 2021. С. 323.

заснеженных плит»<sup>1</sup>. Таким образом, кинематографическое и кладбищенское пространства срачиваются.

Финал романа «Оправдание Острова» во всех повествовательных линиях – и «островной», и «съёмочной» – показывает попытку очищения, «оправдания» пространства. И если князя-старика в рамках «большой» островной истории отправляются на Гору, чтобы там перед Богом отмолить Остров, то князя-дети сражаются с смертельным пространством на съёмочной площадке. В последнем «кинематографическом» эпизоде они прибывают в охваченный сном старый дом тётушки Клавдии: «Дверь открыта, зияет прямоугольной чернотой. Дети уже входят в дом. Они к нему еще приближаются, но уже входят. Вот уже на пороге»<sup>2</sup>. Здесь пространство не-жизни (ложный дом, очередная скудельница) будто бы разливает по кадру вязкую и топкую чернильность. Кинематографически это могло бы выразиться эффектным наплывом камеры или двойной экспозицией. Этот эпизод – эхо уже виденного нами в «Лавре»: «Дверь в избу была открыта. Под августовским солнцем этот зияющий прямоугольник выглядел зловеще. Из всех красок дня он вобрал в себя только черноту. Всю возможную черноту и холод»<sup>3</sup>. Конечно, из двух сцен в визуальном плане более выигрышна первая, из романа «Оправдание Острова»: на кинематографический эффект работает синтаксис – парцелляция и «оглаголенность» создают образ активного, хищного пространства, которое «проглатывает» героев и зрителя.

Ориентируясь на запросы читателя-наблюдателя, с помощью кинематографических техник – монтажа, фокализации, коммуникативности кадра, киноцитирования – современные писатели делают свои миры более визуальными, объёмными, зримыми, узнаваемыми. Романы Е.Г. Водолазкина обладают мощным кинематографическим потенциалом. Из-за того, что автор неизменно помещает героев в моменты временного,

<sup>1</sup> Там же. С. 382.

<sup>2</sup> Там же. С. 389.

<sup>3</sup> Водолазкин Е.Г. Лавр. М.: АСТ: Редакция Елены Шубиной, 2015. С. 27.

исторического, культурного «разрыва», ведущим принципом организации художественной реальности его произведений становится монтажный принцип. За счёт соположения разных темпоральных, пространственных планов конструируются хронотопы вечности и памяти. Часто Водолазкин прибегает к игре точками зрения, это увеличивает динамику повествования, а также делает текст полифоническим, многоголосым. Права на экранизацию романов «Лавр» и «Авиатор» выкуплены<sup>1</sup>, поэтому, возможно, уже в недалёком будущем мы будем наблюдать за странствиями Арсения-Лавра и Иннокентия Платонова на больших и малых экранах.

---

<sup>1</sup> Евгений Водолазкин подписал контракт на экранизацию своего романа [Электронный ресурс]. URL: <https://evgenyvodolazkin.ru/evgenij-vodolazkin-podpisal-kontrakt-na-ekranizaciyu-svoego-romana> (дата обращения: 02.07.2021); По «Авиатору» снимут полнометражный фильм [Электронный ресурс]. URL: <https://evgenyvodolazkin.ru/ro-aviatoru-snimut-polnometrazhnyj-film> (дата обращения: 02.07.2021).

## ГЛАВА 2. МИФ И МИФОЛОГИЧЕСКАЯ ЭМБЛЕМАТИКА В ТВОРЧЕСТВЕ Е.Г. ВОДОЛАЗКИНА

Одним из важнейших явлений, определивших развитие русской культуры в XX столетии, стал «раскол» единой национальной литературы на три потока: советская литература (литература метрополии), потаённая (задержанная) литература, литература русского зарубежья. Таким образом очень важные культурные пласты оказались недоступными, запрещёнными по разным идеологическим причинам советской властью. Однако с началом Перестройки и последующим развалом Советского Союза на фоне политического, социального и экономического кризисов произошло уникальное культурное событие – воссоединение разрозненных потоков русской литературы.

Искусство по природе своей диалогично, однако возникший феномен определил диалог целых эпох – Серебряного века, потаённой литературы XX века и литературы рубежа тысячелетий. Тем самым в современном литературном процессе стали востребованы идейные установки, а также художественные достижения модернизма (экспериментальный характер творчества, неомифологизм, субъективизм, осознание писателем себя в качестве демиурга и многие другие).

В свою очередь, обращение к мифу современными писателями носит двуплановый характер. С одной стороны, это демифологизация советской действительности, десакрализация культурных и исторических артефактов эпохи СССР, с другой стороны – обращение к прошлому как к этико-эстетическому идеалу, активное мифотворчество, космогоника, трансформация традиционных мифологических повествовательных структур<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Рытова Т.А., Щипкова Е.А. Проблема исследования мифологизма и сюжета мифа как элемента сюжетной структуры в русской прозе конца XX – начала XXI веков // Вестник Томского государственного университета. Филология. 2012. №4. С. 118.

Вероятно, одним из самых известных писателей-«деконструкторов» рубежа веков можно назвать В.Пелевина. Так, например, в романе «Чапаев и Пустота» подвергаются деструкции ставшие архетипическими образы начдива Красной Армии Василия Ивановича Чапаева и его ординарца Петра Исаева, созданные Д.А. Фурмановым в романе «Чапаев» и одноимённом фильме братьев Васильевых. Более того, Пелевин расширяет границы фольклорной (анекдотической) рефлексии, придаёт классическим образам новую семантику. Таким образом автор разрушает канон и из осколков, словно мозаику, создаёт новый миф, в котором хаосу 90-х годов и гражданской войне противопоставляется мистическое пространство Внутренней Монголии.

Те же художественные технологии наблюдаются и в дебютном романе (повести) Пелевина «Омон Ра», в котором объектом деструкции становится миф о советском космосе. В перевёрнутом с ног на голову романе-воспитании рассказывается история нового Икара – Омона, пытающегося выбраться за пределы пустоты – антиутопического, симулятивного хронотопа, важнейшими компонентами которого становятся жестокость и абсурд<sup>1</sup>. Заметим, что здесь абсурдизируются не только космические подвиги (по сюжету романа лунная программа оказывается постановочной, бутафорской), но и советская военная история. Так, например, в лётном училище имени Маресьева курсантам отрубают ноги, а выпускники военно-политического училища имени Павла Корчагина – полковники Урчагин и Бурчагин – слепые, прикованные к инвалидным креслам.

Подобные приёмы мифотворчества использует и В. Сорокин. Так, в романе «Голубое сало» или повести «День опричника» бытование мифа определяется диффузией истории и альтернативных событий. Постмодернистская игра со стереотипами и штампами, переосмысление

---

<sup>1</sup> Бобылёва А.Л., Прохорова Т.Г. Антиутопический пафос и специфика хронотопа в ранней прозе В.О. Пелевина // Учёные записки Казанского университета. 2014. Т. 156. Кн. 2. С. 62.

исторического наследия позволяют автору создать мифологический текст, в котором нет времени, а пространственные рамки весьма условны.

Нельзя не сказать о мифологизме в творчестве А. Кима. Творческие эксперименты писателя привели к созданию таких жанровых форм, как метароман «Остров Ионы» и роман-миф «Посёлок Кентавров». Одним из основных приёмов, характеризующих художественный метод автора, является «углубление» мифа, трансформация ветхозаветной мифологии в архаичную.

В последнее время стало популярным создание произведений, в которых писатели, экспериментируя с историческими формами, создают некую альтернативную реальность, используя при этом общеизвестные (и, следовательно, наиболее устойчивые и востребованные) нарративные схемы. Исследователями отмечается, что само понятие альтернативы в литературе выходит за рамки чисто фантастического начала. Не только авторы *mass fiction* (Борис Акунин), но и современные «серьёзные» писатели, триумфаторы крупнейших литературных премий, экспериментируя, создают такое альтернативное пространство в художественной реальности своих произведений (Е. Водолазкин – «Лавр», «Авиатор», или Г. Яхина – «Зулейха открывает глаза»)<sup>1</sup>.

Б. Акунин (Г. Чхартишвили) в романах о сыщике Эрасте Фандорине не имеет цели достоверно воспроизводить историческое полотно XIX столетия. Автор выступает в роли демиурга и, отталкиваясь от исторического хронотопа (по сути выполняющего декоративную задачу) создаёт свой мир, при этом активно мифологизируя Россию позапрошлого века. В характере акунинского героя – Эраста Петровича Фандорина –

---

<sup>1</sup> Чернышова Т.Л. Понятие альтернативы в современной русской прозе (на примере романов Евгения Водолазкина «Авиатор», «Лавр», Гузели Яхиной «Зулейха открывает глаза») // Вестник Самарского университета. История. Педагогика. Филология. 2018. Т. 24. №4. С. 141–142.

совмещаются, с одной стороны, черты Шерлока Холмса<sup>1</sup>, а с другой – Джеймса Бонда. Акунин синтезирует уже готовые схемы – в данном случае литературные маски сыщика-интеллектуала и агента-плейбоя, бесстрашного рыцаря холодной войны.

У. Эко в исследованиях массовой культуры отмечал, что романы Яна Флеминга о Джеймсе Бонде в основе своей имеют устойчивую нарративную структуру, отсылающую к волшебной сказке: Бонд (рыцарь), получает задания от «М» (короля), в ходе которых встречает очаровательную спутницу (принцессу) / спасает её от злодея-дракона<sup>2</sup>. Нам остаётся заметить, что Акунин, в свою очередь, при конструировании ряда текстов обращается к точно такой же модели. Например, в повестях «Пиковый валет» и «Декоратор», объединённых в книгу «Особые поручения» (1999), надворный советник Фандорин выступает в качестве «рыцаря», московский генерал-губернатор Долгорукой – «короля», фандоринская пассия Ангелина – «принцессы», таинственный серийный убийца, преследующий женщин, – «дракона». Добавим, что в повести «Декоратор» Акунин обращается к английскому городскому фольклору, и главному герою предстоит раскрыть личность легендарного Джека-Потрошителя. Необходимо также упомянуть о том, что структурно некоторые романы Акунина–Чхартишвили воспроизводят широко известные мифологизированные тексты (например, схема романа «Смерть Ахиллеса» повторяет «Иллиаду» Гомера, а «Чёрный город» содержит множественные отсылки к «Одиссее»).

Подобная актуализация мифологического текста в массовой культуре объясняется «жизнеспособностью» мифа. Мифологические образы и символы (архетипы), будучи частью коллективного бессознательного, в той

<sup>1</sup> Гудин Д.С. Эраст Фандорин – русский Шерлок Холмс? // Славянский мир: духовные традиции и словесность: сб. мат. Международной научной конференции. Выпуск 7. Тамбов, 2016.

<sup>2</sup> Эко У. Роль читателя. Исследования по семиотике текста. СПб.: «Симпозиум», 2007. С. 265.

или иной мере известны каждому человеку. Другими словами, мифологическая структура как бы записана, закодирована в нашей психике. Это важно, т.к. в условиях рынка средний потребитель текста выберет известное, знакомое, доказавшее свою состоятельность и успешность.

В творчестве лауреата премий «Русский Букер», «Большая Книга», «Национальный бестселлер» М. Шишкина (прежде всего, следует выделить его романы «Венерин волос» и «Письмовник») сама словесная формула приобретает мифологическую (магическую) окраску. В этом плане романы Шишкина сопоставимы с произведениями латиноамериканских магических реалистов – Габриеля Гарсиа Маркеса, Хулио Кортасара, Хорхе Луи Борхеса или, например, одного из самых известных сербских писателей – Милорада Павича. Необыкновенное, выходящее за рамки, здесь сочетается с обыденным; масштабное, историческое, соседствуя с личностным, не затмевает последнего; пространственно-временная ткань предстаёт условной – Шишкин пишет о том, что вечность – километры и годы – преодолимы для чувства-понимания. В произведениях Шишкина улавливается «звучание мифа» (характерное для неомодернистов<sup>1</sup>) – особая ритмическая организация текста – верлибровка, заклинательность<sup>2</sup>.

Рефлексия мифа / конструирование авторского мифа является важной частью творчества Е.Г. Водолазкина, которого маркетологи-книгоиздатели поочередно именуют то «русским Маркесом», то «русским Умберто Эко». Подобного рода сравнения, как нам представляется, не безосновательны. Так, Водолазкин, вслед за Маркесом в крупной эпической форме выдвигает на передний план – лирическое, субъективно-человеческое, сочетая в художественном пространстве реальность и миф (и в этом смысле

<sup>1</sup> Солдаткина Я.В. Время и пространство современной русской прозы: неомодернизм и постмодернизм // Вестник РУДН. Серия: Литературоведение. Журналистика. 2018. №4. С. 479.

<sup>2</sup> Рогова Е.Н. Некоторые аспекты художественной целостности романа М. Шишкина «Письмовник» // Вестник Томского государственного университета. Филология. 2014. №5. С. 110.

авторский почерк Водолазкина близок методу Михаила Шишкина<sup>1</sup>). Водолазкина и Умберто Эко объединяет то, что оба они не только писатели, но и учёные-медиевисты. Научные интересы Эко и Водолазкина становятся базисными компонентами их литературной деятельности, и поэтому наиболее известные произведения писателей – романы «Имя розы» (*Il nome della Rosa*, 1980) и «Лавр» (2012), действие которых происходит в условном Средневековье, также подвергаются сравнению в критической и научно-исследовательской рецепции. Более того, следует заметить, что и сам Водолазкин не отрицает легитимность такого сравнения – не случайно на официальном сайте писателя одна из статей называется «О юродстве. Заметки на полях романа "Лавр"»<sup>2</sup>, что является прямой отсылкой к книге «Заметки на полях "Имени розы"», в которой Эко даёт авторские комментарии о своём романе. Однако при всём многообразии подобных сравнений не следует сомневаться в оригинальности художественного метода писателя и отказывать Водолазкину в творческой индивидуальности.

Таким образом, деконструкция советского мифа, переосмысление культурных артефактов советской эпохи, активная художественная космогоника, интерес к «альтернативной истории» и расширение нарративного потенциала этого жанра, эстетическое оформление жанра «неисторического романа» – эти и другие явления нашли своё отражение в творчестве многих современных отечественных прозаиков.

Мифоцентричность нашей эпохи подтверждается не только заинтересованностью «профессиональных» литераторов в мифологической рецепции (под «профессионалами» мы понимаем как «серьёзных», «элитарных» писателей, так и авторов-беллетристов, создателей «лёгкого

---

<sup>1</sup> Аросев Г. Важнее настоящего (Евгений Водолазкин. Авиатор) [Электронный ресурс] // Новый мир. 2016. № 7. URL: [http://magazines.russ.ru/novyi\\_mi/2016/7/vazhnee-nastoyashego-evgenij-vodolazkin-aviator.html](http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2016/7/vazhnee-nastoyashego-evgenij-vodolazkin-aviator.html) (дата обращения: 20.04.2022); Маглий А.Д. Неисторический роман XXI века // Stephanos. 2016. №1. С. 68–69.

<sup>2</sup> Водолазкин Е.Г. О юродстве. Заметки на полях романа «Лавр»: сайт Евгения Водолазкина [Электронный ресурс]. 2014. URL: [https://evgenyvodolazkin.ru/92\\_ouyurodstve-zametki-na-polyax-romana-lavr](https://evgenyvodolazkin.ru/92_ouyurodstve-zametki-na-polyax-romana-lavr) (дата обращения: 20.04.2022).

читава»), но и писателей непрофессиональных (а зачастую и вовсе – неписателей), публикующих на всевозможных тематических форумах и специализированных интернет-площадках тексты собственного сочинения, т.н. «фанфикшн». Как правило, подобные тексты создаются по мотивам известных мифологизированных произведений (чаще всего в качестве первоосновы берутся фэнтезийные литературные саги вроде «Властелина колец» Дж. Р.Р. Толкиена, «Гарри Поттера» Дж. Роулинг или же фильмы, сериалы, видеоигры и другие продукты массовой культуры), находящихся в зоне интересов современных тинейджеров. В настоящем исследовании мы не берёмся судить о художественной значимости таких «интернет-апокрифов», но просто не можем обойти вниманием это явление ввиду того, что оно наглядно демонстрирует заинтересованность в мифе современных массовых потребителей текста.

Можно с полной уверенностью констатировать, что мифологизм (неомифологизм) литературного процесса рубежа XX–XXI веков – явление многогранное, интересное и, безусловно, требующее дальнейшей научной разработки.

## **2.1. Функциональная значимость растительных образов романа «Лавр»**

Рассказывая о духовном и жизненном пути врачевателя и святого Арсения–Устина–Амвросия–Лавра, Е.Г. Водолазкин описывает мир русского средневековья, в котором миф и обыденность, христианские догматы и анимистические воззрения находятся в неразрывной связи. В этом мире человек неотделим от естества: его образ жизни (и, более того, образ мыслей) определяется условиями и законами природного окружения. В свою очередь, растительный орнамент, вплетённый в повествовательную канву, представляет собой не только фон действия или художественное украшение, но зачастую является ключом к пониманию авторской идеи

постижения Вечности. В этой связи особенно важно исследовать символику и функциональную значимость растительных образов романа.

Первым наставником рано осиротевшего Арсения становится дед, травник Христофор, который воспитывает внука и обучает его ремеслу врачевания. Советы и научения старого травника становятся фундаментом личности Арсения–Устина–Амвросия–Лавра. По мнению Христофора, суть растений и людей схожа, потому что и те, и другие являются инструментами в руках Господа: «... он верил в то, что через всякую траву идёт помощь Божья на определённое дело. Так же, как идет эта помощь и через людей»<sup>1</sup>. Мысль о синкретизме человека и окружающего мира (в частности, растительного) – одна из важнейших, с точки зрения художественной идеи романа: пройдя жизненный цикл, человек вступает в инициацию, и в ожидании воскресения его тело становится частью всего сущего.

Растительный мир для героев – это некий идеал. Так, например, Арсений замечает, что в некотором смысле он хуже травы, потому что последняя безгрешна<sup>2</sup>. И деревья, и травы, тянущиеся к небу, демонстрируют пример вертикального Пути, которым должны следовать праведные. С развитием сюжета происходит «сращение» героев, достигших просветления, с миром природы. Например, ребёнком Арсений «мифологизирует» Христофора и представляет его скорее лешим, нежели человеком: «Проводя большую часть времени в лесу, дед всё охотнее растворялся в природе. Он становился похожим на собак и медведей. На травы и пни. И говорил скрипучим древесным голосом»<sup>3</sup>. Любопытно, что в финальной части романа обнаруживается зеркальное описание уже самого Арсения, ставшего к тому моменту старцем Лавром: «Он сидит, припав щекой к стволу старой сосны. <...> Муравьи не склонны отличать его от

---

<sup>1</sup> Водолазкин Е.Г. Лавр. М.: АСТ: Редакция Елены Шубиной, 2015. С. 18.

<sup>2</sup> Там же. С. 273.

<sup>3</sup> Там же. С. 20.

этой сосны, и он их понимает. Он сам чувствует степень своей одеревенелости»<sup>1</sup>.

Водолазкин неоднократно прибегает к приёму аналогии, который в данном эпизоде помогает автору подчеркнуть кольцевую композицию сюжета, параллелизм жизненного пути Христофора и его преемника Арсения–Устина–Амвросия–Лавра.

В романе показано не только то, как древесно-растительный мир проникает, пронизывая, в душу и судьбу героев, но и обратное направление, художественно оформленное в приёме олицетворения деревьев. Так, глядя в огонь, Арсений вспоминает своё паломничество в Иерусалим: «Низкие деревья Гефсиманского сада. С широкими разохшимися стволами. С вывернутыми пальцами веток. Изогнутые и изломанные, как застывший крик»<sup>2</sup>. Разумеется, упоминание Гефсиманского сада является отсылкой к новозаветному сюжету, к так называемому «Молению о чаше»: после Тайной вечери Иисус приходит в Гефсиманский сад, где молит Бога отца избавить его от последующих страданий. И в этом контексте древние деревья (скорее всего, оливы), которые видит Арсений, иллюстрируют явление человеческой воли Христа, его духовные и последующие физические мучения.

Кроме того, в начале романа в звездную ночь Христофор отправляется вместе с Арсением на луг, где показывает внуку сходение неба и земли и рассказывает о христианском космогоническом мифе. При этом следует обратить внимание на образы окружающей действительности: «Трава ласково тёрлась об их ноги, а над головами пролетали метеориты»<sup>3</sup>. Водолазкин задаёт вертикальную систему координат: земля – звёзды, трава – метеориты, тем самым определяя ориентиры человеческого пути (от физики к патафизике, от измеримости земного бытия к безвременности и безграничности Бога).

---

<sup>1</sup> Там же. С. 428.

<sup>2</sup> Там же. С. 382.

<sup>3</sup> Там же. С. 29.

Символично, что в сцене похорон Лавра подчёркивается его родство с естественным миром: «Трава мягко обтекает Лавра, выражая готовность принять его целиком, поскольку *они друг другу не чужие*. На этом лугу Христофор показывал усопшему сходство твердей, небесной и земной»<sup>1</sup>. Таким образом, в точке, где Арсений впервые узнал о дихотомии «земля – небо», совершается инициация, душа его устремляется к Божественному знанию, а трава, некогда бывшая постелью, становится одром.

Исследователи отмечают, что в числе наиболее важных компонентов романа «Лавр» выступают образ дерева (родового дерева) и связанный с ним мотив прорастания<sup>2</sup>. Следует заметить, что мировое дерево (вселенское дерево, дерево жизни и др.) является одним из древнейших общекультурных архетипических символов. В.Н. Топоров пишет о том, что мировое дерево – это знаковый универсальный комплекс, символизирующий модель мироустройства, некий сакральный центр мира (ось, столп). Кроме того, учёный отмечает: «Дерево мировое выступает как посредствующее звено между Вселенной (Макрокосмосом) и человеком (микрокосмосом). <...> Дерево мировое позволяет человеку выйти за пределы временности и конечности его природы»<sup>3</sup>. Целесообразно обратиться к тексту и подробно проанализировать древесные образы.

Прежде всего, следует рассмотреть семантику названия романа.

Во-первых, лавр – это южное дерево или кустарник с продолговатыми тёмно-зелеными неувядающими ароматными листьями, из которых в Древней Греции, Древнем Риме и в более поздние времена сплетали венки для увенчания героев, выдающихся поэтов, победителей на состязаниях и пр.<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> Там же. С. 439.

<sup>2</sup> Маглий А.Д. Времени нет. Евгений Водолазкин // Вопросы литературы. 2016. № 2. С. 26.

<sup>3</sup> Топоров В.Н. Мировое дерево: Универсальные знаковые комплексы. Т.2. М.: Рукописные памятники Древней Руси, 2010. С. 334.

<sup>4</sup> Черных П.Я. Историко-этимологический словарь современного русского языка. М.: Русский язык, 1999. С. 462.

Во-вторых, Лавр – последнее из имён, данное главному герою после принятия Великой схимы (от лат. laurus, лавровое дерево, лавровый венок, победа, торжество)<sup>1</sup>.

У имени Лавр (Laurus) также есть женская форма – Лаура (Laura), это примечательно по той причине, что во время паломничества в Иерусалим герой, ещё под именем Арсения, излечивает прокажённую венецианку Лауру. В день принятия схимы Арсением–Устином–Амвросием–Лавром старец Иннокентий произносит следующие важнейшие с точки зрения идеи романа слова: «Хорошее имя Лавр, ибо растение тебе отныне тезоименитое, целебно. Будучи вечнозелёным, оно знаменует вечную жизнь»<sup>2</sup>.

Таким образом, имя, данное герою, как и лавровое дерево, символизирует преодоление смерти и триумф жизни<sup>3</sup>. В этой связи возникает любопытная оппозиция: лавровый венок победителя – антикорона в виде тернового венца. Принятие нового имени главным героем – это также знак предстоящего испытания, потому что Лавру придётся преодолеть поругание и отчуждение, а также принять чужой грех (признаться в любодеянии, которого он не совершал). Кроме того, интересно, что дизайн русскоязычного издания отражает бинарность названия романа: на передней стороне обложки изображена часть лица пожилого человека, ограниченная очертаниями лаврового листа, в то время как на задней стороне изображён, собственно, лист лавра.

Следующий важный древесный образ в структуре романа – сосна. Как и лавр, сосна является вечнозелёной и символизирует возобновляемость, перерождение, бессмертие, непрерывность. Образ сосны присутствует в ключевых эпизодах, в которых описывается междумирие, некая промежуточность:

<sup>1</sup> Петровский Н.А. Словарь русских личных имён. М.: Советская энциклопедия, 1966. С. 138.

<sup>2</sup> Водолазкин Е.Г. Лавр. М.: АСТ: Редакция Елены Шубиной, 2015. С. 401.

<sup>3</sup> Павлов С.Г. Сакральная семиотика романа Е. Водолазкина «Лавр» // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. 2017. № 2. С. 240.

1) На месте кладбища, рядом с которым жили Христофор и Арсений, вырастает сосновый лес, в котором собиратели грибов встречают привидений. Само по себе кладбище является промежуточным топосом, средоточием земного и небесного, сакральным местом «высвобождения» от телесности.

2) Тела покойных в скудельнице (божедомке), яме для непокаянных, закладывали *сосновыми* ветвями. Заложные покойные оставались непогребёнными до отпевания, которое проводилось раз в год, в семик – четверг седьмой недели после Пасхи.

3) Арсений теряет сознание в результате нападения в лесу разбойника Жилы, при этом отмечается, что земля укрыта *сосновыми* иголками. Потеря сознания в данном случае является разновидностью неустойчивости, потерей духовного / телесного равновесия.

4) Согласно божественной воле, явленной через вещий сон, последним обиталищем схимонаха Лавра становятся пещера на поляне, окруженной высокими соснами. В финале романа герой спасает жизнь Анастасии и её новорождённого ребёнка, тем самым искупляя своё прегрешение и завершая земную миссию: «Лавр полусидит, прислонясь спиной к сосне. На руках он держит младенца. <...> Глаза Лавра закрыты. На его веках лежат первые лучи солнца. Лучи скользят сквозь утренние испарения. Иголки сосен светятся. <...> Анастасия знает, что Лавр мёртв»<sup>1</sup>.

Вечная зелень сосны укрывает Лавра, и тема сращения человеческого и растительного достигает апогея и одновременного разрешения, потому что тело святого не знает тления и многие люди, прибывшие со всей русской земли проститься со старцем, чувствуют только запах травы и сосновых шишек.

В финальной части (Книга Покоя) уже старец Иннокентий, ставший духовным наставником героя, произносит: «Ветхий Завет открывает Адам, а Новый Завет открывает Христос. Сладость яблока, съеденного Адамом,

<sup>1</sup> Водолазкин Е.Г. Лавр. М.: АСТ: Редакция Елены Шубиной, 2015. С. 435.

оборачивается горечью укуса, испитого Христом. Древо познания приводит человечество к смерти, а крестное древо дарует бессмертие»<sup>1</sup>. Духовное становление Арсения–Устина–Амвросия–Лавра – это путь от человека к сверхчеловеку, от Адама к Христу, от грехопадения к жертве и спасению.

В восточной христианской традиции сосна является одним из символов Животворящего Креста. В книге пророка Исаии говорится: «Слава Ливана придёт тебе, кипарис и певг и вместе кедр, чтоб украсить место святилища Моего, – и я прослаблю подножие ног моих»<sup>2</sup>. Это пророчество зачастую используется в качестве аргумента к тезису о трёхчастной структуре восьмиконечного Креста (Животворящего Древа)<sup>3</sup>.

Также можно обнаружить упоминания о «трёхсоставности» Креста в церковных песнях и молитвах: «Яко кипарис милосердие, яко кедр же веру благовонную, яко певк истинную любовь приносящее, Господню Кресту поклонимся, на нём славяще Избавителя пригвоздившагося»<sup>4</sup>. Здесь важно отметить, что в переводе Шестоднева Василия Великого с греческого под «певгом» понимается именно сосна (или разновидность сосны, иглистое и смолистое дерево)<sup>5</sup>. В Толковой Палее также упоминаются кедр, сосна и кипарис как деревья, на которых был распят Сын Божий<sup>6,7</sup>.

Все три «составляющих» Креста (сосна, кедр и кипарис) представлены на страницах романа. Так, например, Христофор рассказывает юному Арсению о птице феникс, символизирующей

<sup>1</sup> Там же. С. 377.

<sup>2</sup> Ис.:60:13.

<sup>3</sup> Кривко Р.Н., Чернышева М.И. Лексикографические миниатюры: критические заметки по русской и церковнославянской исторической лексикографии // Slověne. 2015. Т. IV. № 1. С. 205.

<sup>4</sup> Клиценко Ю. Прообразы Честного Древа Креста // URL: <https://rusk.ru/st.php?idar=112637> (дата обращения: 20.04.2022).

<sup>5</sup> Никифор (Бажанов), архимандрит. Библейская энциклопедия. М.: Локид-Пресс, Рипол Классик, 2005. С. 382.

<sup>6</sup> Камчатнов А.М. Палея Толковая. М.: Согласие, 2002. С. 265.

<sup>7</sup> Маглий А.Д. Времени нет. Евгений Водолазкин // Вопросы литературы. 2016. № 2. С. 28.

перерождение, которая летает среди ливанских кедров и наполняет свои крылья их ароматом. Кроме того, кедровую смолу, смешанную с мёдом и солью, Христофор использует при бальзамировании тела новгородца Андрона, при этом травник говорит следующее: «Тело наше в персть разыдется. Но Господь, создавший тело из персти, наша телеса разшедшаяся крупно восставит»<sup>1</sup>.

То есть контекстуально кедр (кедровый запах), как и сосна (запах сосновых шишек), связан с мотивом воскресения. Во время паломничества к Гробу Господню в Иерусалим Арсений проплывает на корабле рядом с Кипром и видит только верхушки кипарисов. Из «Троицы» (кипарис – пег [сосна] – кедр) наибольшей функциональной значимостью в контексте романа обладает символ сосны, который ассоциируется с крестным деревом / деревом жизни / мировым деревом. Устремлённость сосны в высь напоминает о вертикали истинного Пути и Спасении.

«Лавр» – это не только экспериментальный «неисторический» роман и роман-житие. Выражаясь художественно, его можно было бы охарактеризовать как роман-сад или роман-заповедник, полный флористических образов. Растительное (живительное) начало отнесено к сфере сакрального, тайного (в этой связи сравнение травы с чётками в одной из финальных сцен представляется особо важным). В настоящей работе особенно важно декодировать растительную символику, подобрать ключ к прочтению орнамента, потому что пространство мифа организуется артефактами, наполняющими его.

## **2.2. Орнитологический код как основа метароманного единства**

Важным, едва ли не стержневым компонентом мифопоэтики прозы Водолазкина является образ птицы. Миф сильнее всего проявляется в пограничье – пространственном, временном, культурном, языковом, то есть

---

<sup>1</sup> Водолазкин Е.Г. Лавр. М.: АСТ: Редакция Елены Шубиной, 2015. С. 37.

в хронотопе междумирия, где тесно сплетены оппозиции: жизнь и смерть, земля и небо, своё и чужое, грех и духовный подвиг. Важным этапом инициального пути героев является преодоление границы (водной, огненной, воздушной, леса, болота и т.д.), символизирующее умирание и последующее воскрешение уже в новом мире и качестве. Переход в иномирие осуществляется с помощью психопомпа – духа-проводника, который зачастую в прозе Водолазкина наделён чертами реальных или мифологических птиц.

Например, Арсений на первых страницах «Лавра» пытается «вознестись» на небо, примотав к рукам павлиньи перья. О семантике этой сцены уже писали, однако дополним, что эпизод отсылает к популярному в Древней Руси сюжету «Вознесение Александра Македонского на небо»: с помощью громадных и сильных птиц (в поздних вариантах – грифонов) Александр поднимается высоко в воздух, где к нему обращается человекоподобная птица: «Не зная земного, как ты можешь узнать небесное?»<sup>1</sup>. Исследователи этого сюжета обращали внимание на соседство мотивов испытания высоты небесной, поиска рая (утраченного дома) и обретения бессмертия<sup>2</sup>. Присутствие павлина, пусть даже всего лишь его «волшебного» оперения, предвосхищает появление в тексте других райских птиц – харадра (халкедрия, халедрия, халкендри) и феникса, также связанных с мотивом вечной жизни. О родстве и потенциальной взаимозаменяемости этих образов говорит С.С. Аверинцев в комментариях к Естествослову (Физиологу): «В позднеантичной литературе феникс приобретает черты павлина, и с этими чертами его воспринимает

---

<sup>1</sup> Чумакова Т.В. Сюжет «Вознесение Александра Македонского на небо» в древнерусской культуре // Вестник СПбГУ. Сер. 17. 2014. Вып. 2. С. 103–104; Истрин В.М. Александрия русских хронографов. Исследования и текст. М.: В Университетской типографии, 1893. С. 215.

<sup>2</sup> Там же. С. 213.

средневековое воображение; в аспекте своего пластического облика феникс – преобразование и одухотворение павлина»<sup>1</sup>.

Водолазкин как специалист по древнерусской книжности заимствует орнитологическую символику из апокрифов (Книга Еноха, Откровение Варуха, «О всей твари»), Физиолога, переводов романа «Александрия» Псевдо-Каллисфена, «Сказания об Индийском царстве» и Толковой Палеи<sup>2</sup>. Харадр и феникс – это солярные птицы, аллегории Иисуса Христа в средневековой культуре, на это прямо указывает текст Физиолога<sup>3</sup>. Закономерно, что именно харадр и феникс становятся главными орнитологическими образами романа «Лавр», а также «тотемными животными» Арсения–Лавра, его проводниками в мир неба и Вечности, ориентирами духовного движения, вертикального пути.

Травник Христофор, рассказывая юному Арсению об устройстве природы и человека, цитирует описания феникса и харадра близко к тексту Толковой Палеи и Физиолога: «Есть же и птица феникс, которая не имеет ни супруга, ни детей. Она ничего не ест, но летает среди ливанских кедров и наполняет свои крылья их ароматом. Когда она стареет, то взлетает ввысь и воспламеняется от небесного огня. И, спустившись вниз, зажигает гнездо и сгорает сама, и в пепле гнезда своего возрождается червем, из которого со временем и вырастает птица феникс. <...> Есть, наконец, птица харадр, вся сплошь белая. И аще кто в болезнь впадет, есть от харадра разумети, жив будет или умрет. Да аще будет ему умрети, отвратит лице (!) свое харадр, аще ли будет ему живу быти, то харадр, веселуясь, взлетит на воздух противу солнца – и все понимают, что харадр взял язву болящего и развеял

<sup>1</sup> Аверинцев С.С. Переводы: Многоценная жемчужина. К.: ДУХ І ЛІТЕРА, 2004. С. 391–392.

<sup>2</sup> Трофимова Н.В. Традиции древнерусской литературы в романе Е. Г. Водолазкина «Лавр» // Rhema. Рема. 2016. №2. С. 10; Маглий А.Д. Времени нет. Евгений Водолазкин // Вопросы литературы. 2016. № 2. С. 25.

<sup>3</sup> Физиолог / Изд. подгот. Е. И. Ванеева; Отв. ред. Л. А. Дмитриев. СПб.: Наука, 1996. С. 13, 16, 126, 129.

ее в воздухе»<sup>1</sup>. На вопрос ребёнка о том, где же отыскать такую птицу, Христофор отвечает: «Будь сам этой птицей, Арсение»<sup>2</sup>, и эти слова воспринимаются юным героем с недетской серьёзностью.

На протяжении всего романа Арсений–Устин–Амвросий–Лавр уподобляется харадру – он тоже сцепляет несхожие пространства, лечит тела и души. А если не может справиться с болезнью, то поступает, как велит «канон»: выслушивает больного и отворачивает голову<sup>3</sup> (за счёт этого параллельного движения головой усиливается орнитоморфность героя). По мнению С.Г. Павлова<sup>4</sup>, образ харадра, эксплицитно связанный с одухотворённым, вертикальным движением и христианскими ценностями, вступает в «орнитологическую оппозицию» с образом орла, который символизирует имперскость, власть, пространственную экспансию и контекстуально идею Рах Americana: «видение <...> сопровождалось зловещим свечением контуров всех трех Колумбовых каравелл. Нехорошим светом был тронут даже орлиный профиль первооткрывателя»<sup>5</sup>.

Идеи душевного бессмертия, вневременности, перерождения в «Лавре» транслируются в основном с помощью растительных символов (вечнозелёные деревья / крестное дерево / мировое дерево), однако птица феникс связывает растительный код с орнитологическим, а также цветовым и даже вещно-предметным кодом. Древнегреческое φοῖνιξ имело несколько значений, в том числе пурпур, пурпуровая краска, одежда (багряный, тёмно-красный цвет); пальма (финиковое дерево) и феникс (мифологическая птица)<sup>6</sup>. Комментируя Толковую Палею, А.М. Камчатнов обращает внимание на ошибочный перевод псалма 91:13, а именно «Праведник цветёт

<sup>1</sup> Водолазкин Е.Г. Лавр. М.: АСТ: Редакция Елены Шубиной, 2015. С. 31.

<sup>2</sup> Там же. С. 31.

<sup>3</sup> Там же. С. 220.

<sup>4</sup> Павлов С.Г. Языковая репрезентация идеологем Рах Americana и Святая Русь в романе Е. Водолазкина «Лавр» // Труды Нижегородской Духовной семинарии. 2020. № 18. С. 410–411.

<sup>5</sup> Водолазкин Е.Г. Лавр. М.: АСТ: Редакция Елены Шубиной, 2015. С. 227.

<sup>6</sup> Вейсман А.Д. Греческо-русский словарь. Репринт V-го издания 1899 г. М.: Греко-латинский кабинет Юрия Шичалина, 2006. Стб. 1322.

как феникс» вместо «Праведник цветёт, как пальма, возвышается подобно кедру на Ливане»<sup>1</sup>. То есть даже на концептуальном уровне феникс проявляет себя как «психопомп», одинаково входящий в птичий и растительный миры, как дерево-птица.

Феникс вспархивает при растопке печи: «В огненной метели ребенок видел птицу феникс <...>»<sup>2</sup>. Печь – символ рода и жизни, временной цельности, это сакральный, «женский» центр дома и одновременно пограничная зона, ведущая через трубу к небу и через прах в подземное царство<sup>3</sup>. Кроме того, с семиотической точки зрения нахождение в околоречном пространстве предваряет второе рождение<sup>4</sup>, так что образ феникса «подпитывается» предметным, вещным окружением.

По словам Е.Ю. Полтавец, с образом феникса связана сюжетная формула трагической неосуществимости любви. В искусстве и фольклоре феникс нередко предстаёт существом целомудренным или одиноким. Например, в «Агаде» это единственный «пассажир» Ноева ковчега без пары. Также феникс как символ трагической любви стал очень популярен в Англии XVI–XVII веков после выхода сборника «Гнездо Феникса» и «Честеровского сборника», в состав которого вошла поэма «Феникс и голубь», приписываемая авторству Уильяма Шекспира<sup>5</sup>.

Поэма «Феникс и Голубь» (The Phoenix and Turtle, 1601), по словам исследователей, является одним из наиболее загадочных и малоизученных произведений Шекспира<sup>6</sup>. Аллегорическая по форме, она рассказывает о том, как собрание птиц (Орёл, Ворона, Лебедь) поёт похоронную песнь

<sup>1</sup> Камчатнов А.М. Палея Толковая. М.: Согласие, 2002. С. 66, 543.

<sup>2</sup> Водолазкин Е.Г. Лавр. М.: АСТ: Редакция Елены Шубиной, 2015. С. 33.

<sup>3</sup> Герасимова С.В. Архетип и логос печи и камина // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Теория языка. Семиотика. Семантика. 2019. Т. 10. № 2. С. 353.

<sup>4</sup> Подгорбунских Н.А. Культ рода как основа телесных наказаний // Фольклор Урала. Свердловск, 2000. Вып. 11. Устная и рукописная традиции. С. 166.

<sup>5</sup> Полтавец Е.Ю. Феникс и фабула о трагической неосуществимости любви // Птица как образ, символ, концепт в литературе, культуре и языке: Коллективная монография. М.: Книгодел, 2019. С. 118–122.

<sup>6</sup> Гилилов И.М. Игра об Уильяме Шекспире, или Тайна Великого Феникса. М.: Международные отношения, 2001. С. 16.

Голубю и Фениксу, слившимся в единое целое и сгоревшим в небесном огне. По всей видимости, поэма «Феникс и Голубь», будучи гимном платонической, совершенной любви, в каком-то смысле является прецедентным текстом для «Лавра». Приведём её фрагменты, в которых наиболее отчётливо обнаруживаются идейные и сюжетные типологические схождения с романом, и прокомментируем их.

Птица с голосом как гром,  
Житель важный пальм пустынных,  
Сбор труби для птиц невинных,  
Чистых сердцем и крылом!

<...>

Возглашаем антифон:

Все – и страсть и верность – хрупко!  
Где ты, феникс, где голубка?  
Их огонь огнем спален.

Так слились одна с другим,  
Душу так душа любила,  
Что любовь число убила –  
Двое сделались одним.

<...>

Так сроднились их черты,  
Что себе себя же вскоре  
Он открыл в любимом взоре, –  
«Ты» – как «я», и «я» – как «ты».

<...>

Стало ясно: если два  
В единицу превратилось,  
Если разность совместилась,

Ум неправ, любовь права.

<...><sup>1</sup>

По сути «Лавр» – это эпическая, романная интерпретация истории Голубя и Феникса. Арсений теряет свою возлюбленную, но тем не менее продолжает «нести» её в себе, проживает жизнь вместо Устины. Их «странное соединение»<sup>2</sup> начинается, когда Арсений отдаёт Устине свою красную (!) рубаху, а её лохмотья, словно шкурку девы-оборотня, сжигает в печи («Ее одежда <...> была не одеждой даже – чем-то, не для человека предназначенным»<sup>3</sup>). Беременность Устины усиливает «сращивание» героев: «Арсений зарылся лицом в красную рубаху Устины. <...> Арсений осознавал, что <...> он прорастает сквозь Устину. Он почувствовал счастье оттого, что теперь присутствовал в Устине постоянно. Он был ее неотъемлемой частью»<sup>4</sup>. После смерти Устины Арсений видит сон, значение которого раскроется только в Книге отречения: «На Устине была красная мужская рубаха, которую в надлежащее время она собиралась передать Арсению. Она так и сказала: эта рубаха будет твоей, только ты должен сменить имя»<sup>5</sup>. Позднее герой действительно принимает имя возлюбленной и начинает жизнь юродивого. Таким образом Арсений и Устина не только продолжают друг в друге, не только ассимилируются, становясь единым, но и взаимно перерождаются, а красная рубаха (φοῖνιξ как насыщенный красный) становится вещным воплощением идеи феникса.

Кроме того, красный цвет и красное одеяние могут указывать на огненно-красного голубя, упоминаемого в Физиологе. Голубь, согласно народной традиции, считается огненной, солнечной птицей. А.Н. Афанасьев приводит в качестве примера народные приметы, согласно которым с помощью белого голубя можно потушить пожар, а влетевший в окно

<sup>1</sup> Шекспир У. Полн. собр. соч.: в 8 т. Т.8. М.: Искусство, 1960. С. 531–533.

<sup>2</sup> Водолазкин Е.Г. Лавр. М.: АСТ: Редакция Елены Шубиной, 2015. С. 69.

<sup>3</sup> Там же. С. 70.

<sup>4</sup> Там же. С. 79.

<sup>5</sup> Там же. С. 98.

голубь, напротив, оказывается вестником скорого пожара<sup>1</sup>. Огненно-красный голубь – во многом синонимичный фениксу персонаж христианской мифологии (христианизированный феникс), предводительствующий среди голубей других цветов. Красный голубь уподобляется Христу, а насыщенный красный, багряный цвет фигурирует в ряде библейских эпизодов, связанных с мотивами спасения, испытания, воскресения и власти: Раав Иерехонская привязывает червлёную верёвку и тем самым спасает соглядатаев Иисуса Навина, а в конечном счёте также себя и свою семью; во время осмеяния Иисуса Христа облачают в багряницу (порфиру), царственную одежду пурпурового цвета<sup>2</sup>. Соответствие тематическим группам «власть», «царственность» находим и в поэме Шекспира, например в 8-й строфе: «Twixt the Turtle and his Queen»<sup>3</sup>, в которой дева-феникс называется королевой.

К слову, в большинстве классических русских переводов поэмы «Феникс и Голубь» за Фениксом закреплены мужские качества, за Голубем – женские. На эту инверсию обращает внимание И.М. Гилилов, называя её грубой переводческой ошибкой<sup>4</sup>. Однако, как пишет И.О. Шайтанов, гендерные игры – важное свойство шекспировской поэтики, абсолютное слияние Феникса и Голубя, а также уничтожение любых различий между ними, в том числе и половых («разность совместилась»), – едва ли не ведущий сюжетный мотив поэмы<sup>5</sup>. Заметим, что герой Водолазкина изначально воплощает мужское начало (даже имя

<sup>1</sup> Афанасьев А.Н. Поэтические воззрения славян на природу: в 3 т. Т.1. М.: Индрик, 1994. С. 541–542.

<sup>2</sup> Физиолог / Изд. подгот. Е.И. Ванеева; Отв. ред. Л.А. Дмитриев. СПб.: Наука, 1996. С. 33–34, 107–108, 147.

<sup>3</sup> The Oxford Book of English Verse 1250–1900. Oxford: Clarendon Press, 1918. P. 188–190.

<sup>4</sup> Гилилов И.М. Игра об Уильяме Шекспире, или Тайна Великого Феникса. М.: Международные отношения, 2001. С. 20.

<sup>5</sup> Шайтанов И.О. Шекспир. М.: Молодая гвардия, 2013. С. 315–316.

Арсений переводится как «мужчина, мужской, мужественный»<sup>1</sup>), однако с развёртыванием сюжета будто бы утрачивает пол.

Устина в романе – вне всяких сомнений – птичий образ. В клетке-избе, в клетке-рубаше она вынуждена укрываться от любого постороннего взгляда: «Устину он никому не показывал. Услышав стук в дверь, набрасывал на Устину Христофоров кожух и отправлял в смежную комнату»<sup>2</sup>. При этом в Устине ярко проступают черты феникса (или красного голубя, если говорить о полном сращении этих символических образов), прежде всего, бросается в глаза её имманентная огненность, облечённость в солнце. Это наглядно выражено цветописью и цветовой кодировкой: «рыжее свечение», «соприродные пламени» волосы, «яко вервь червлены» уста (для сравнения: «<...> как лента алая губы твои, и уста твои любезны; как половинки гранатового яблока – ланиты твои под кудрями твоими»<sup>3</sup>, толкование образа огненно-красного голубя в «Физиологе» даётся в том числе с опорой на эту цитату из Песни Песней Соломона), отблеск печных угольев в глазах, алая холстина после первого соития и залитая кровью холстина во время родов<sup>4</sup>. Более того, Устина напрямую сравнивается с пламенем: «Он страшился того, что тысячи жадных ночных существ слетятся на это пламя и погасят его <...>»<sup>5</sup>.

Также Устина наделена даром пения, важным умением для райской птицы. Впервые в романе Устина появляется под весенние, пронзительные крики птиц, а вечером того же дня сама поёт Арсению неожиданно сильным и высоким голосом о предчувствии и страхе смерти<sup>6</sup>. В «Физиологе» музыкальным голосом наделена горлица – женская голубиная форма<sup>7</sup>. Согласно легендам, феникс, предощущая собственную смерть, поёт

<sup>1</sup> Петровский Н.А. Словарь русских личных имён. М.: Советская энциклопедия, 1966. С. 58.

<sup>2</sup> Водолазкин Е.Г. Лавр. М.: АСТ: Редакция Елены Шубиной, 2015. С. 75.

<sup>3</sup> Песн.:4:3.

<sup>4</sup> Водолазкин Е.Г. Лавр. М.: АСТ: Редакция Елены Шубиной, 2015. С. 72–74, 97.

<sup>5</sup> Там же. С. 74.

<sup>6</sup> Там же. С. 71.

<sup>7</sup> Физиолог. СПб.: Наука, 1996. С. 142.

траурную песню. В мифологическом плане песнь феникса эквивалента погребальной лебединой песне<sup>1</sup>. Само по себе примечательно, что Устина раз за разом перерождается вместе с главным героем: в каждой новой части романа Устина-феникс является Арсению-фениксу в образе женщины, нуждающейся в помощи. Её «инкарнациями» становятся белозёрка Ксения в Книге отречения, венецианка Лаура в Книге пути и Анастасия в Книге покоя.

Таким образом, харадр и феникс (огненно-красный голубь) – главные и наиболее глубокие, семантически наполненные орнитологические образы романа. Следуя путём харадра и феникса, Арсений–Лавр и сам в конечном итоге становится психопомпом – проводником и спасителем душ. Он остаётся таковым даже в смерти: тело святого старца сохраняет чудесные, «птичьи» свойства. В эпической финальной сцене под загробное пение птиц, которое можно рассматривать как очередную отсылку к поэме Шекспира, на похороны харадра–Лавра со всей Русской земли съезжаются больные и увечные в надежде исцелиться. Подобно фениксу, тело Арсения–Лавра источает аромат, правда, не экзотичных ливанских кедров, а его «обрусевшую» версию – запах травы и сосновых шишек. В апокрифах «Видение Варуха» и «Прение Панагиота с Азимитом» птицы феникс и халедри (харадр) защищают мир от солнечного зноя, спасают всё живое на земле<sup>2</sup>. У Арсения–Лавра не менее важная и не менее сложная миссия: связать воедино распавшиеся пространство и время, историю и память и в конечном итоге спасти мир от забвения.

Часто герои Водолазкина являются носителями «птичьего гена». В их именах, характере, внешнем облике, действиях явственно проступают черты реальных или мифологических птиц. Однако больше всего персонажей-

<sup>1</sup> Афанасьев А.Н. Поэтические воззрения славян на природу. В 3 т.: Т.1. М.: Индрик, 1994. С. 542.

<sup>2</sup> Мещерский Н.А. К истории текста славянской книги Еноха...// Византийский временник. Т. 24. 1964. С. 104; Соколов М.И. Феникс в апокрифах об Энохе и Варухе // Новый сб. статей по славяноведению, сост. и изд. учениками В. И. Ламанского. СПб., 1905. С. 403.

орнитоморфов находим в романе «Авиатор», что даёт основания говорить об орнитологическом коде этого текста. На наличие орнитологического кода указывает даже само название: слово «авиатор» происходит от латинского *avis* – «птица». В одном из интервью Водолазкин говорит о том, что назвал роман так вопреки советам – важно было сохранить птичью семантику и подобрать такое слово, в котором чувствовался бы большой размах крыльев<sup>1</sup>.

Главный герой романа, Иннокентий Платонов, окружён персонажами-птицами. В романе показаны несколько поколений семьи *Ворониных*: первая любовь Платонова – Анастасия, её отец – профессор Сергей Никифорович, внучка Анастасии и в последующем жена Платонова – Настя. В лагере на Соловках Платонов сталкивается с «мерзавцем, каких свет не видел», чекистом Дмитрием Валентиновичем *Ворониным*. Из персонажей, чья орнитоморфность задаётся открыто, на уровне номинации, необходимо отметить разве ещё только *Скворцова* – это случайный знакомый героя, его ровесник, потенциальный двойник и вместе с тем будто бы и не персонаж романа, а скорее персонаж города или эпохи, выпорхнувший из автобиографической прозы Набокова или Газданова.

Также встречаем и «скрытых птиц» – персонажей, чья связь с птичьим миром обозначается не за счёт ономастикона, а как-то иначе – доктора Гейгера, кузена Севу и хромую девушку из квартиры Мещеряковых. Гейгер (нем. «скрипач») – один из центральных героев «Авиатора», русский немец, рационалист, интеллигент-либерал. Он возвращает Платонова к жизни, наблюдает за его физическим и духовным восстановлением, а с середины романа, наряду с Платоновым и Настей, становится рассказчиком истории. В том, какой птицей является Гейгер, большой загадки нет, достаточно посмотреть то, как он говорит: «На углу Большого и Зверинской

---

<sup>1</sup> Евгений Водолазкин о пластиковых бутылках в Средневековье, хронофагах и ДиКаприо // Cosmopolitan [электронный ресурс]. URL: <https://yandex.ru/turbo/cosmo.ru/s/lifestyle/films/evgeniy-vodolazkin-o-plastikovyyh-butylkah-v-srednevekove-hronofagah-i-dikaprio/> (дата обращения: 20.04.2022).

остановились (припарковались, *прокаркал* Гейгер)»<sup>1</sup>. То есть перед нами очередной представитель семейства вороновых. Ещё один орнитоморф – Сева, двоюродный брат Платонова, обладающий слишком высоким, крикливым, птичьим голосом: «Иногда он смешивается с криками чаек и становится почти от них неотличим»<sup>2</sup>.

Однако самая неочевидная, скрытая «птица» – безымянная хромоногая девушка, персонаж эпизодический и, казалось бы, едва заметный в романном ландшафте. Она появляется в двух воспоминаниях главного героя. В первом, петроградском, Платонов возвращает книги, которые брал почитать профессор Воронин: «Дверь открыла хромая девушка – я почему-то сразу понял, что она хромая... А может, знал это? Лицо узкое, глубоко посаженные глаза – есть такой питерский тип. На плечах шаль. Пошла впереди меня, не стесняясь своей хромоты». Второе воспоминание – уже соловецкое. Герой слышит, как в соседней палате несколько человек насилуют девушку, каким-то мистическим образом узнаёт её и снова вспоминает долагерную жизнь: «Удивительно, но я знал, кто лежит за стеной. <...> Хромала, да. Волосы собраны сзади, шаль на плечах, так посмотришь – библиотекарша библиотекаршей, да еще эти книги вокруг. <...> Я ее впервые рассмотрел: нет, не библиотекарша. Ни в коем случае. <...> Улыбалась. Удивительное лицо: готическое, с запавшими глазами. И оплетающая тонкую шею вена. И эта хромота... <...> Королева. <...> Недаром даже звероподобные гэпэушники охотились за ней в лечебной части. <...> Им, сволочам, хотелось нематериального»<sup>3</sup>.

Изучим оба этих эпизода-воспоминания. Почему при первой встрече в квартире на Каменноостровском проспекте Платонов предугадывает хромоту девушки и почему этот образ кажется знакомым не только главному герою, но и внимательному читателю? Ответ простой: бросающаяся в глаза хуроба, хромота, готическое лицо, улыбка, собранные

<sup>1</sup> Водолазкин Е.Г. Авиатор. М.: АСТ: Редакция Елены Шубиной, 2017. С. 98.

<sup>2</sup> Там же. С. 25.

<sup>3</sup> Там же. С. 255–256.

назад волосы, шаль – едва ли не детальный портрет Марьи Тимофеевны *Лебядкиной*, тайной жены Николая Всеволодовича Ставрогина, Хромоножки из романа «Бесы» Ф.М. Достоевского. К тому же сюжет об изнасиловании юродивой или хромой, мотив надругательства над «нематериальным», потусторонним и безгрешным существом получил глубокую и детальную художественную проработку именно в творчестве Достоевского<sup>1</sup>. В том, что Платонов хорошо знаком с романом, сомневаться не приходится: когда взволнованный кузен Сева приносит революционные агитки, герой охлаждает его вопросом о «Бесах»<sup>2</sup>.

«Бесы» – роман-предупреждение, роман-предчувствие, одно из наиболее неоднозначных, провокативных и вызывающих споры произведений великого классика. А ещё это самый «орнитологичный» роман Достоевского (что имеет принципиальное значение для нашей работы): действие концентрируется вокруг поместья *Скворешники*, многие персонажи носят птичьи фамилии – *Лебядкины*, *Дроздовы*, *Гагановы*, герои сравниваются с *птенцами*, *орлами*, *ястребами*, *соколами*, *филинами*, *сычами*, а кроме того, ведут себя как птицы – *летают*, *влетают*, *подлетают* и *разлетаются*, по-птичьи шумят и ссорятся. За счёт этого Достоевский создаёт герметичный, шумный, хлопающий крыльями бесовской мир<sup>3</sup>. И среди этих многочисленных птиц особенно выделяется образ Марьи Тимофеевны Лебядкиной, который оценивался полярно разными поколениями критиков и литературоведов. Философы Серебряного века – Н.А. Бердяев, С.Н. Булгаков, В.И. Иванов, заново открывавшие Достоевского, – видели в ней Богородицу, белую лебедь, Вечную Жену и

<sup>1</sup> Криницын А.Б. Образ хромоножки в перспективе мотивной структуры романов Достоевского // Вестник московского университета. Сер. 9. Филология. 2010. № 3. С. 59–63.

<sup>2</sup> Водолазкин Е.Г. Авиатор. М.: АСТ: Редакция Елены Шубиной, 2017. С. 87.

<sup>3</sup> Скуридина С.А. Орнитоморфизм ономастического пространства романа Ф.М. Достоевского «Бесы» // Научный вестник Воронежского государственного архитектурно-строительного университета. Серия: Лингвистика и межкультурная коммуникация. 2015. № 4(18). С. 171–173.

Душу Мира, дохристианскую святую и юродивую<sup>1</sup>. Современные исследователи обращают внимание на двойственность героини, противопоставляя богородичности очевидные хтоничность и ведьмовство<sup>2</sup>. Образ Лебядкиной давно преодолел притяжение романа и растворился в литературе или даже шире – стал знаковым образом мировой культуры. Неслучайно в фильме А. Тарковского «Зеркало» – одном из главных произведений прошлого столетия о времени, памяти и женственности – героиня Маргариты Тереховой (Мать, Жена, Женщина) сравнивается с Лебядкиной<sup>3</sup>. Этот образ актуализируется даже в современных медиа, в видеоиграх – например, в главном хите польской компании CD Projekt RED «Ведьмак 3: Дикая охота» хтоническая, веленская сюжетная арка, очевидно, вдохновлена творчеством Достоевского, и здесь под именем Анны Стенгер выведена своя Лебядкина.

В мифах разных народов лебедь фигурирует как оборотническая форма волшебной жены<sup>4</sup>, часто (но не всегда) символ чистоты, женственности. Яркий пример лебединой девы, мифологической жены – Марья Белая Лебедь, жена былинного богатыря Потока (Михайло Потык). В качестве одного из литературно-мифологических прототипов главного героя «Авиатора» критик Г. Юзефович называет именно богатыря Потока<sup>5</sup>, при этом имея в виду уже не героя новгородского былинного цикла, а литературного персонажа из баллады А.К. Толстого. Имя богатыря также

<sup>1</sup> Криницын А.Б. Образ хромоножки в перспективе мотивной структуры романов Достоевского // Вестник московского университета. Сер. 9. Филология. 2010. № 3. С. 56.

<sup>2</sup> Сараскина Л.И. «Бесы»: роман-предупреждение. М.: Сов. писатель, 1990. С. 149.

<sup>3</sup> Мишарин А.Н, Тарковский А.А. Зеркало // Киносценарии. 1994. №6. С. 15–16.

<sup>4</sup> Волшебная жена – лебедь, гусыня, утка, журавль [Электронный ресурс] // Берёзкин Ю.Е., Дувакин Е.Н. Тематическая классификация и распределение фольклорно-мифологических мотивов по ареалам. Аналитический каталог. URL: <https://ruthenia.ru/folklore/berezkin/e9i.html> (дата обращения 30.03.2022).

<sup>5</sup> Юзефович Г.Л. Удивительные приключения рыбы-лоцмана: 150 000 слов о литературе. М.: АСТ: Редакция Елены Шубиной, 2016. С. 236.

включает в себя орнитологический компонент: по всей вероятности, оно читается как «Потька», что значит «птица», «птичий»<sup>1</sup>

Мы определили орнитологическое окружение героя: вороны / вороны, скворец, чайка, лебедь. Теперь необходимо разобраться, почему в романе так много врановых, и ответить на вопрос, какой же птицей на самом деле является главный герой.

Образ ворона обладает древней и глубокой символикой. Е. Мелетинский писал о том, что демоническая и хтоническая птица ворон, наделённая запоминающимся криком, долголетием и мудростью, в мифологиях выполняет посреднические функции между мирами – небом, землёй и подземным царством, а также воспринимается как медиатор между культурой и природой, верхом и низом, водой и сушей, сухим и влажным, мужским и женским, между мудростью и глупостью и др. Ворон амбивалентен, разными народами он осознаётся и как плут-трикстер, и как культурный герой – демиург (например, у некоторых сибирских и индейских народов ворон участвует в создании мира, он ныряет в древний океан и достаёт со дна сушу<sup>2</sup>). Кроме того, это важный персонаж в мифе о потопе<sup>3</sup>.

Семантика и коннотация образа ворона в вариантах этого мифа отличаются. В вавилонской / шумерийской версии Утнапиштим поочерёдно выпускает голубя, ласточку и ворона. Голубь и ласточка возвращаются на корабль, а ворон находит пищу и улетает, что и свидетельствует о прекращении потопа:

Ворон же, отправившись спад воды увидел,

<sup>1</sup> Балашов Д.М., Новичкова Т.А. Русский былинный эпос // Былины: В 25 т. СПб.: Наука; М.: Классика, 2001. С. 34.

<sup>2</sup> Птицы: успешный и неуспешный ныряльщики [Электронный ресурс] // Берёзкин Ю.Е., Дувакин Е.Н. Тематическая классификация и распределение фольклорно-мифологических мотивов по ареалам. Аналитический каталог. URL: <https://ruthenia.ru/folklore/berezkin/cbc1.html> (дата обращения 30.03.2022).

<sup>3</sup> Мелетинский Е.М. Ворон // Мифы народов мира: Энциклопедия. М., 1980. Т. 1. С. 245–247.

Не вернулся; каркает, ест и гадит<sup>1</sup>.

То есть в этой версии носителем доброй вести является именно ворон. В ветхозаветном мифе, как известно, Ной сначала выпускает ворона, который отлетает и прилетает, а затем трижды выпускает наружу голубя. Первый раз голубь возвращается ни с чем, во второе возвращение приносит ветвь масличного дерева, а после того, как его выпустили в третий раз, голубь не возвращается, и Ной покидает ковчег<sup>2</sup>. В апокрифе «Откровение Мефодия Патарского» Ной выпускает голубя и ворона, причём ворон находит сушу и не возвращается на ковчег, за что получает проклятие от Ноя<sup>3</sup>. В Толковой Палее сюжет о потопе дополняется апокрифичными подробностями: ворон не только «прилетает и отлетает», как в Книге Бытия, но ещё и выклёвывает глаза у утонувших людей<sup>4</sup>. Согласно народным легендам, из-за поедания падали во время потопа ворон, изначально белый как снег и кроткий как голубь, становится чёрным и кровожадным<sup>5</sup>. Для сравнения: в «Метаморфозах» Овидия говорится о том, что Аполлон-Феб наказывает ворона чёрным опереньем за дурные вести об измене Корониды, божественной возлюбленной:

Ибо когда-то был серебряной, снега белее,  
Птицей, сравниться бы мог с голубями, что вовсе без пятен<sup>6</sup>.

Мотив кровавой пищи, поедания останков наблюдаем и в «Авиаторе»: соловецкое смертельное пространство, над которым властвует «великий преступник» (Великий Инквизитор?) чекист Воронин, усеяно мёртвыми телами: «Я видел тех, кого находили весной, – их называли подснежниками

<sup>1</sup> Эпос о Гильгамеше (О всевидавшем). М.; Л.: Изд-во Акад. наук СССР, 1961. С. 77.

<sup>2</sup> Быт.:8:7–12.

<sup>3</sup> Мильков В.В. Древнерусские апокрифы. СПб.: Издательство Русского христианского гуманитарного института, 1999. С. 692.

<sup>4</sup> Камчатнов А.М. Палея Толковая. М.: Согласие, 2002. С. 145.

<sup>5</sup> Афанасьев А.Н. Поэтические воззрения славян на природу. В 3 т.: Т.1. М.: Индрик, 1994. С. 527; Сумцов Н.Ф. Ворон в народной словесности. М.: тип. Е.Г. Потапова, 1890. С. 6–7.

<sup>6</sup> Овидий Назон Публий. Собр. соч. в 2 т.: Т.2. СПб.: Студия Биографика, 1994. С. 43, 46.

– с *выклеванными* глазами, отгрызенными ушами»<sup>1</sup>. О связи чекиста Воронина с мотивом кровавой пищи говорит ещё один фрагмент: «И вот шли мы, значит, втроем к Воронину, и я думала: ну надо же – Воронина к Воронину летит!»<sup>2</sup>. Это отсылка к стихотворению Пушкина «Ворон к ворону летит» (перевод стихотворения В. Скотта), первые две строфы которого выглядят следующим образом:

Ворон к ворону летит,  
 Ворон ворону кричит:  
 «Ворон! Где б нам отобедать?  
 Как бы нам о том проведать?»  
  
 «Ворон ворону в ответ:  
 «Знаю, будет нам обед;  
 В чистом поле под раkitой  
 Богатырь лежит убитый»<sup>3</sup>.

Особого внимания заслуживает универсальная, существующая не одну тысячу лет оппозиция «голубь / ворон». Конкретно в Толковой Палее голубь представляет собой знак Христа и Святого Духа, а ворон – аллегорическое изображение иудеев<sup>4</sup>. М. Пастуро замечает, что ворон – второе животное (после змея) и первая птица, упоминаемая в Библии, а сразу за ним следует голубь. Цвет оперения этих птиц определил христианское мировоззрение: «<...> белый цвет – сияние чистоты и добродетели, символ жизни и надежды; черный – пятно грязи и порока, знак греха и смерти»<sup>5</sup>. Антагонизм голубя и ворона в целом характерен для средневековой культуры, наследующей иудейской (разделение животных на чистых и нечистых) и дохристианской европейской (ворон как вестник зла)

<sup>1</sup> Водолазкин Е.Г. Авиатор. М.: АСТ: Редакция Елены Шубиной, 2017. С. 75.

<sup>2</sup> Там же. С. 361.

<sup>3</sup> Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: в 10 т. Т.3. Л.: Наука, 1977. С. 75.

<sup>4</sup> Белова О. О «грешных» животных в славянских легендах // Концепт греха в славянской и еврейской культурной традиции. Сб. статей. М., 2000. С. 171–174.

<sup>5</sup> Пастуро М. Чёрный. История цвета. М.: Новое литературное обозрение, 2017. С. 32–33.

традициям: ворон ассоциируется с адовыми, дьявольскими силами, а голубь – с раем, ангелами и Святым Духом<sup>1</sup>.

Однако бывают и исключения. Так, в разных списках апокрифической «Беседы трёх святителей» голубь символизирует смерть, а ворон является светлой птицей с солнечным значением<sup>2</sup>. В некоторых средневековых памятниках, например в Физиологе (Естествослове), образы животных отличаются пластичностью и нет жёсткого закрепления их за каким-либо мифологическим полюсом – верхом или низом. На амбивалентность зооморфных образов Физиолога обращал особое внимание С.С. Аверинцев: «Твари двойки: хвалимы и хулимы»<sup>3</sup>. Всё дело в том, что автору (авторам) Физиолога важно было отразить присутствие Бога во всех живых существах, поэтому даже нечистые по второму закону животные, такие как харандр, ночной ворон, неясить, ворона и т.д., здесь оцениваются положительно и могут даже сравниваться с Христом, или Богом-отцом, или Святым Духом<sup>4</sup>. Птичья образность «Авиатора», по всей видимости, генетически восходит именно к Физиологу, но поскольку в этом памятнике (греческий Физиолог и его русские переводы, например Кирилло-Белозёрский список) нет отдельной главы, посвящённой вóрону, рассмотрим семантически близкие сюжеты «О ночном вороне», «О ворóне», а также две главы «О голубе» и главу «О горлице».

Описание голубя, приведённое в Физиологе, отражает христианское видение: голубь является образом Святого Духа, сравнивается с ветхозаветными пророками, Иисусом (огненно-красный голубь), а также праведниками в самом широком смысле – носителями духовной чистоты и девственности<sup>5</sup>. Отличительными свойствами горлицы являются её голос и

<sup>1</sup> Мелетинский Е.М. Ворон // Мифы народов мира: Энциклопедия. М., 1980. Т. 1. С. 247.

<sup>2</sup> Мочульский В.Н. Историко-литературный анализ стиха о голубиной книге. Варшава: Типография Михаила Земкевича, 1887. С. 224–225.

<sup>3</sup> Аверинцев С.С. Переводы: Многоценная жемчужина. К.: ДУХ І ЛІТЕРА, 2004. С. 390.

<sup>4</sup> Сафонова Н.В. Александрийский «Физиолог» и ранняя библейская экзегеза // Власть. 2017. Т.25. №1. С. 179.

<sup>5</sup> Физиолог. СПб.: Наука, 1996. С. 33–34.

склонность к пустынножительству<sup>1</sup>. Исследователи указывали на родство образов горлицы и вороны: будучи воплощениями целомудрия, они являются символами мистического брака Христа с церковью<sup>2,3</sup>. Подтверждение этому находим, например, в списке латинского Физиолога епископа Теобальда<sup>4</sup>.

Главными качествами вороны, согласно Физиологу, являются вдовство, оставленность, верность и единобрачие, что в целом соответствует античной традиции<sup>5</sup>. У Плутарха ворона сохраняет верность своему мужу даже после его гибели в течение девяти человеческих поколений и тем самым оказывается в девять раз целомудреннее Пенелопы<sup>6</sup>, а в любовных элегиях Овидия говорится, что ворона может прожить девять сотен лет<sup>7</sup>. У Водолазкина также прослеживаются эти мотивы вдовства, женского одиночества и верности возлюбленному: Анастасия Воронина долгое время ждёт Платонова, который находится в лагере, а потом всё-таки выходит замуж. Вряд ли является совпадением, что «траур» Ворониной длится девять лет – с 1923 (арест Платонова) по 1932 (заморозка героя). Девять лет – это, конечно, не девять людских поколений, но, по словам автора, век в «Авиаторе» – это метафора вечности<sup>8</sup>, поэтому числовой символизм налицо. Анастасия Воронина переживает арест первого мужа, блокаду, смерть сына, рождение ребёнка и развод со вторым

<sup>1</sup> Там же. С.29.

<sup>2</sup> Мочульский В.Н. Происхождение «Физиолога» и его начальные судьбы в литературах Востока и Запада // Русский филологический вестник. Варшава: Типография Марии Земкевич, 1889. Т. XXII. С. 63, 107–108.

<sup>3</sup> Evans, E.P. *Animal Symbolism in Ecclesiastical Architecture*. London: W. Heinemann, 1896. 147.

<sup>4</sup> Physiologus. *A Metrical Bestiary of Twelve chapters by Bishop Theobald*. London, 1928. P. 93–95.

<sup>5</sup> Физиолог. СПб.: Наука, 1996. С. 101.

<sup>6</sup> Плутарх. Грилл, или о том, что животные обладают разумом // Поздняя греческая проза. М., 1960. С. 137.

<sup>7</sup> Овидий Назон Публий. Собр. соч. в 2 т.: Т.1. СПб.: Студия Биографика, 1994. С. 46.

<sup>8</sup> Евгений Водолазкин о пластиковых бутылках в Средневековье, хронофагах и ДиКаприо // Cosmopolitan [электронный ресурс]. URL: <https://yandex.ru/turbo/cosmo.ru/s/lifestyle/films/evgeniy-vodolazkin-o-plastikovyyh-butylkah-v-srednevekove-hronofagah-i-dikaprio/> (дата обращения: 20.04.2022).

мужем и при этом с трогательной верностью цепляется за жизнь, чтобы перед смертью, девяностотрёхлетней старухой (снова числовая символика – девять десятков лет), встретиться с Платоновым. Внучка Анастасии, Настя Воронина, в финале романа остаётся вдовой, так что воронье одиночество и оставленность – это то, что переходит ей по наследству вместе с именем и фамилией бабушки. В последнем письме к Насте Платонов, словно предчувствуя скорую гибель, подробно рассказывает о воронах и их привычке качаться на тонких ветках, на что героиня про себя отвечает: «<...> много ли, если вдуматься, радостей у ворон?»<sup>1</sup>.

Выше уже говорилось о мотивной и образной близости романов Водолазкина и поэмы У. Шекспира «Феникс и Голубь». Одним из участников описываемого в поэме поминального птичьего хора является ворона (несмотря на поэтическую игру в русском переводе, в оригинале у Шекспира не ворон (raven), а долгоживущая ворона – treble-dated crow<sup>2</sup>).

Ты, чей трижды длинен путь,  
 Чьё дыханье – смерть надежде,  
 Ворон в траурной одежде,  
 Плачь и плакальщиком будь<sup>3</sup>.

Образ вороны в поэме Шекспира и романе Водолазкина выражает одинаковый комплекс смыслов и, вероятно, восходит к общему источнику<sup>4</sup>, однако вызывает интерес и другое: земной срок Анастасии Ворониной ровно в три раза превышает «биологический» возраст главного героя при их последней встрече (93 года против 31 года).

Ещё один персонаж Физиолога – ночной ворон. Это птица, которая любит ночь сильнее дня, и в этом проявляется её сходство с Иисусом,

<sup>1</sup> Водолазкин Е.Г. Авиатор. М.: АСТ: Редакция Елены Шубиной, 2017. С. 397.

<sup>2</sup> The Oxford Book of English Verse 1250–1900. Oxford: Clarendon Press, 1918. P. 188–190.

<sup>3</sup> Шекспир У. Полн. собр. соч.: в 8 т. Т.8. М.: Искусство, 1960. С. 531.

<sup>4</sup> По всей видимости, претекстом для Шекспира послужила элегия Овидия «Днесь попугай-говорун, с Востока, из Индии родом...». См.: Chiljan K. The Importance of Love's Martyr in the Shakespeare Authorship Question // Brief Chronicles IV (2012–13) P. 23–38.

полюбившим язычников, сидящих во тьме и тени смерти<sup>1</sup>. По правде говоря, ночной ворон (нощный вран) – это не ворон, а филин. Однако обозначавшее филина греческое слово Νυκτικораξ (νυξ – ночь, кораξ – ворон) вызывало затруднения у средневековых переводчиков, поэтому в латинских источниках встречаются такие варианты перевода, как *Bubo* (филин), *Herodius* (цапля), *Perdix* (куропатка) и даже калька *Nicticorax*<sup>2</sup>, а в славянских переводах Физиолога и Библии закрепился вариант «ночной ворон» («быхъ ѡкн нощный вранъ на нырици»<sup>3</sup>). Важно, что и в русской церковной традиции, и тем более в народно-поэтическом сознании образы ворона и филина как ночных и во многом демонических птиц если не ассимилируются, то явно соседствуют.

Ночной ворон однозначно присутствует в романе Водолазкина. Впервые, как внесценический персонаж, фигурирующий в текстах «протографах». Платонов несколько раз цитирует стихотворение Блока «Авиатор», в котором «сражаются» творец-авиатор и его антипод – ночной летун, символ грядущих катастроф<sup>4</sup>. В шекспировской поэме «Феникс и Голубь» к отпеванию приглашаются исключительно чистые птицы – «целомудренные крылья» («chaste wings»<sup>5</sup>):

<...>

Сбор труби для птиц невинных,  
Чистых сердцем и крылом!<sup>6</sup>

<sup>1</sup> Физиолог. СПб.: Наука, 1996. С. 14, 128.

<sup>2</sup> Нестеров А. «И всегда отличать одно от другого», или о «символических контекстах» совы и филина в европейской живописи XV–XVII вв. // Бестиарий ненависти: коллективная монография. Тула: Аквариус, 2021. С. 60–63.

<sup>3</sup> Св. Афанасий Великий. Толкование на псалмы. Псалом 101 // Азбука веры [электронный ресурс]. URL: [https://azbyka.ru/otechnik/Afanasij\\_Velikij/tolkovanie-na-psalmy/101](https://azbyka.ru/otechnik/Afanasij_Velikij/tolkovanie-na-psalmy/101) (дата обращения: 20.04.2022).

<sup>4</sup> Водолазкин Е.Г. Авиатор. М.: АСТ: Редакция Елены Шубиной, 2017. С. 132.

<sup>5</sup> The Oxford Book of English Verse 1250–1900. Oxford: Clarendon Press, 1918. P. 188–190.

<sup>6</sup> Шекспир У. Полн. собр. соч.: в 8 т. Т.8. М.: Искусство, 1960. С. 531.

Не допущенной на собрание оказывается лишь некая «зло-вещая», проклятая птица, нечестивый посланник дьявола («Foul precursor of the fiend»), в образе которой угадывается ворон или филин (ночной ворон):

Ты же, хриплый нелюдим,  
 Злобных демонов наместник,  
 Смерти сумрачный предвестник,  
 Прочь! Не приближайся к ним!

Кровопийца нам не брат,  
 Хищных птиц сюда не нужно  
 Лишь орла мы просим дружны  
 На торжественный обряд.

Об отступничестве ворона и проклятии, из-за которого он лишается внутренней и внешней чистоты, мы уже писали. Заметим лишь, что ночная птица противопоставляется орлу, символизирующему царственность и Христа.

Во-вторых, ночной ворон / филин – это состояние, результат духовной трансформации. Например, падение Ставрогина в «Бесах» выражается орнитологически – Лебядкина обличает мужа: «Нет, не может того быть, чтобы сокол филином стал. Не таков мой князь! <...> А я-то сижу, дивлюсь: что за сова слепая подъехала? Нет, голубчик, плохой ты актер, хуже даже Лебядкина <...>. Только мой – ясный сокол и князь, а ты – сыч и купчишка! <...> Гришка От-репъ-ев а-на-фе-ма»<sup>1</sup>. В «Авиаторе» ночной ворон – это также итог личностной энтропии гэдэушника Воронина и самого Платонова. Дело в том, что персонажи-орнитоморфы в «Авиаторе» отзеркаливают главного героя – являются его прямыми продолжениями, противоположностями или двойниками. Более того, герой и окружающие его персонажи взаимопроницаемы. Платонов вспоминает: «Может быть, оставшись в моей памяти, Воронин стал частью меня, и я ненавижу его в

<sup>1</sup> Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: в 30 т. Т.10. Бесы. Л.: Наука, 1974. С. 219.

себе?»<sup>1</sup>. Подсознательно герой чувствует связь с убийцей и богоотступником Ворониным (не случайно, как выясняется впоследствии) и тем самым примеряет обличье ночного ворона.

Если ночной ворон – это итог «орнитологического пути» героя (пусть и промежуточный), то какой «птицей» Платонов являлся изначально? Напрямую герой сравнивает себя либо с птицей-авиатором: «<...> авиатор – это большая красивая птица. Такой птицей хотел быть и я»<sup>2</sup>, либо с голубем: «Мне вспоминались вмерзшие в Неву брёвна. Бутылки, лоханки, дохлые собаки и голуби – всё, что мучительно вытаскивало из льда весной. Как я выглядел в ледяном плену – как голубь?»<sup>3</sup>. На орнитологическую ипостась главного героя косвенно указывает имя: Иннокентий (лат. Innocentius) переводится как невинный, чистый, девственный (это, как уже говорилось, характерные свойства голубя по Физиологу). В греческом языке **περίστερα** – это голубь, голубка, Святой Дух, дарохранительница в виде голубя, а выражение *υλοκρίνεται την αθώαν περίστέρων* означает прикидываться невинным<sup>4</sup>. Таким образом, романские оппозиции «голубь / ворон» и «авиатор / ночной летун (ночной ворон)» не представляются случайными.

Бестиарный язык Водолазкина подобен языку Достоевского. С помощью образа голубя, в частности, выстраивается диалог между романами «Авиатор» и «Преступление и наказание». Напрашивается сравнение голубя-Платонова с «голубчиком»-Раскольниковым: «Этак вы опять, *голубчик*, прежнюю болезнь себе возвратите, – *закудахтал* с дружественным участием Порфирий Петрович <...>»<sup>5</sup>.

В «Преступлении и наказании» лексемы голубчик / голубка встречаются пятнадцать раз. Причём десять раз обращение «голубчик»

<sup>1</sup> Водолазкин Е.Г. Авиатор. М.: АСТ: Редакция Елены Шубиной, 2017. С. 189.

<sup>2</sup> Там же. С. 92.

<sup>3</sup> Там же. С. 110–111.

<sup>4</sup> Вейсман А.Д. Греческо-русский словарь. Репринт V-го издания 1899 г. М.: Греко-латинский кабинет Юрия Шичалина, 2006. Стб. 990; Хориков И.П., Малев М.Г. Новогреческо-русский словарь. М.: Культура и традиции, 1993. С. 619.

<sup>5</sup> Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: в 30 т. Т.6. Преступление и наказание. Л.: Наука, 1973. С. 265.

адресовано Раскольникову: единожды так к герою обращается Свидригайлов, один раз – мать, а восемь – Порфирий Петрович. Хитрый следователь будто бы лингвистически программирует Раскольникова, призывая героя покаяться и вернуться к голубиной, догреховной чистоте. В.П. Владимирцев замечает, что раздражавшее Н.А. Добролюбова<sup>1</sup> частое слово «голубчик» и его варианты «голубка», «голубушка», «голубочка» у Достоевского – нечто большее, чем распространённое диминутивное обращение, и большее, чем просто «стилистика», – это маркер избранности героя: «Бестиарное по происхождению и функциям словечко выступает в речевых высказываниях героев как христианско-поэтический определитель сущности людей, праведных и грешных»<sup>2</sup>. «Голубчик» – это знак глубинной чистоты и одновременно испытания, поэтому в ряду означенных этим словом соседствуют, например, Раскольников, Ставрогин, князь Мышкин, Зосима, Алёша Карамазов.

Несмотря на многочисленные намёки, щедро рассыпанные по тексту Водолазкиным, и сам Платонов, и его «апостолы» Гейгер и Настя, и читатель о «внутреннем вороне» – тёмной стороне героя (убийство Зарецкого) – догадываются далеко не сразу, и большую часть романа Платонов либо не осознаёт вины из-за потери памяти, либо притворяется невиновным. Нельзя забывать, что «Авиатор» – роман (хотя бы формально, на уровне приёмов и техник) постмодернистский. Гораздо более постмодернистский, нежели «Лавр» или «Брисбен». Исповедальная интонация в модернистских и постмодернистских произведениях обманчиво сокращает дистанцию между рассказчиком и читателем. Но такая исповедь часто исходит от героя «набоковского типа», героя-трикстера. Для сравнения: Гумберт Гумберт Набокова иногда очень убедительно исповедуется перед читателем, но белых пятен в его истории

<sup>1</sup> Добролюбов Н.А. Забытые люди // Русские классики. Избранные литературно-критические статьи. М.: Наука, 1970. С. 311.

<sup>2</sup> Владимирцев В.П. Животные в поэтологии Достоевского: народно-христианское бестиарное предание // Проблемы исторической поэтики. 1998. №5. С. 314.

предостаточно; исповедуется и Ставрогин в призрачной, апокрифичной главе «У Тихона», но насколько честен герой с самим собой, святым старцем и читателем – вопрос спорный. Или ещё один пример – «Краткое жизнеописание» Германа Гессе – конъектуральная, неисторическая автобиография «потаённого человека». В общем «Авиатор» – это во всех смыслах исповедь ненадёжного рассказчика, которая встраивается в ряд произведений о людях, остро переживающих кризис времени и находящихся в эпицентре темпорального разрыва.

Невинность как личностная доминанта Платонова запечатана в его имени и усилена фамилией и прозвищем (фамилия Платонов и прозвище Платоша, данное герою его женой, отсылают к личности древнегреческого философа Платона и указывают на платоническое, то есть на особую духовность героя). К безвинности, догреховности, являющейся основой его самости (Selbst), и стремится Платонов. Причём диссонансное сочетание имени и поступка (безвинный убийца) характеризует не только Платонова, усиливая его трагическую духовную расколотость, но и других персонажей романа. Так, эпизодический персонаж Катя (Екатерина, чистая) является проституткой, а Севе (Всеволод, всевластный), как бы он отчаянно не искал власти и силы, не хватает не то что политических ресурсов, чтобы пережить внутреннюю чистку в НКВД, но даже сил «дорости» до полной именной формы. В этом Водолазкин также следует традиции: имя как оксюморон, как парадоксальное сцепление взаимоисключающих понятий – важнейшая черта ономастической поэтики Достоевского (например, Николай Ставрогин противопоставлен своему имени, а бестиарно оппозиционное имя Лев Мышкин сообщает о противоборстве христианского и языческого в персонаже и намекает на его трагическую обречённость)<sup>1</sup>.

Вина Платонова сложнее, чем просто вина убийцы. Эта коллективная вина, возложенная на одного человека, – за век и веру, за поколение

---

<sup>1</sup> Владимирцев В.П. Поэтический бестиарий Достоевского // Достоевский и мировая культура. 1999. №12. С. 124.

интеллигенции, за русскую литературу и за всё уже случившееся до него. Платонов расплачивается не столько за свои грехи, сколько за грехи свидригайловых, раскольниковых и ставрогиных, так что это вина за трагическую русскость вообще. При этом невинность Платонова в своей природе не менее сложная, чем его же вина. Во втором послании к коринфянам есть такие слова: «Ибо не знавшего греха Он сделал за нас грехом»<sup>1</sup>. Апостол Павел говорит о жертве Иисуса, но слова эти равно применимы и к безвинному по определению, но ставшему убийцей Платонову (к слову, эта новозаветная цитата используется автором Физиолога для «оправдания» ночного ворона). Оговоримся, однако, сразу: в образе Платонова Водолазкин не выводит нового Христа, но, очевидно, вслед за Достоевским конструирует такую литературную ситуацию, где человеческое сердце становится полем битвы бога и дьявола, праведника и Великого Инквизитора, авиатора и ночного летуна, голубя и ворона. И если посмотреть на роман через призму этого знания, через призму идей Достоевского, открывается возможный смысл орнитологического окружения героя.

Водолазкин создаёт внутренне дисгармоничный характер, в котором сосуществуют догреховность и грех, Христово и антихристово. И если о положительных, ангелически-голубиных атрибутах речь шла выше, то антихристовы черты Платонова требуют комментария. В раннехристианском апокрифичном Апокалипсисе от Илии говорится: «<...> явится (сын беззакония), говоря: «Я – Христос», но это не (будет) Он, не верьте ему. Ведь когда придет, грядя, Христос, *Он грядет как голубятня, и венец из голубей окружает Его*, Он шествует на облаке небесном, знак креста движется перед Ним <...> Он [*прим.* сын беззакония] скажет солнцу:

---

<sup>1</sup> 2Кор: 5:21.

«Зайди», и оно зайдет, «Затмись», и оно затмится, «Свети», и оно засветит»<sup>1</sup>.

Платонова окружают вовсе не голуби, а их извечные антагонисты – вороны (например, согласно немецким поверьям, дьявола сопровождают два ворона<sup>2</sup>, в русских, польских и немецких легендах ворон – орнитологическая форма дьявола<sup>3</sup>). Кроме того, распространён мифологический сюжет о похищении и возвращении вороном солнца<sup>4</sup>. Герой «Авиатора» претендует и на то, чтобы называться беззаконником, дело здесь не только в убийстве Зарецкого – символический образ Фемиды с отломанными весами проходит через весь роман. В этом Апокалипсисе даётся также любопытная примета, по которой можно различить Христа и антихриста: «Он совершит деяния, которые Христос совершил, за исключением лишь воскрешения мертвых: по этому (признаку) вы узнаете, что он – сын беззакония, потому что он не может дать душу»<sup>5</sup>. То есть история о воскрешении Лазаря Четверодневного – это такой «индикатор» антихриста.

У Достоевского и Водолазкина богоотступники, персонажи-антихристы думают о воскресении, а фоном этих размышлений становится евангельский сюжет о Лазаре. В одной из самых пронзительных и эмоциональных сцен «Преступления и наказания» Раскольников требует от

<sup>1</sup> Изречения египетских отцов. Памятники литературы на коптском языке. СПб.: Алетейя, 2001. С. 216–217.

<sup>2</sup> Чернышевский Н.Г. Примечания к переводу «Фауста» // Звенья. М., Л.: Academia, 1933. II. С. 106.

<sup>3</sup> Сумцов Н.Ф. Ворон в народной словесности. М.: тип. Е.Г. Потапова, 1890. С. 26; Афанасьев А.Н. Поэтические воззрения славян на природу. В 3 т.: Т.1. М.: Индрик, 1994. С. 529.

<sup>4</sup> Ворон прячет солнце [Электронный ресурс] // Берёзкин Ю.Е., Дувакин Е.Н. Тематическая классификация и распределение фольклорно-мифологических мотивов по ареалам. Аналитический каталог. URL: <https://ruthenia.ru/folklore/berezkin/a13a.html> (дата обращения 30.03.2022); Ворон добывает солнце [Электронный ресурс] // Берёзкин Ю.Е., Дувакин Е.Н. Тематическая классификация и распределение фольклорно-мифологических мотивов по ареалам. Аналитический каталог. URL: <https://ruthenia.ru/folklore/berezkin/a13a1.html> (дата обращения 30.03.2022).

<sup>5</sup> Изречения египетских отцов. Памятники литературы на коптском языке. СПб.: Алетейя, 2001. С. 217.

Сони, чтобы та читала вслух притчу о Лазаре; а до этого о вере в Бога и Лазарево воскресение героя расспрашивает следователь Порфирий Петрович. В «Авиаторе» Платонов не только повторяет путь Лазаря из Вифании, но и в прямом смысле становится «лазарем», потому что в романе так называют всех подопытных, участников экспериментальной программы лаборатории по заморозке и регенерации (сокр. «ЛАЗАРЬ»). Это говорит о том, что русское национальное, глубоко христианское сознание, явленное в литературе, верит в воскресение даже откровенно демонических персонажей, более того – верит в душевное воскресение самого антихриста.

Таким образом, «Авиатор» – роман-перевертыш: Иннокентий Платонов маскируется под разных героев Достоевского – то безымянного мечтателя из сентиментального романа «Белые ночи», то иномирных князя Мышкина и Алёшу Карамазова, то обитателя «мёртвого дома», а в конечном итоге понимаем, что сопереживали литературным инкарнациям Ставрогина и Раскольникова. При этом было бы большой ошибкой считать «Авиатор» стилизацией или подражанием – правильнее было бы назвать этот роман идейным продолжением «Преступления и наказания», «Бесов» или шире – метатекста Достоевского. Водолазкин начинает повествование с того же места, где его оборвал Достоевский – с перекрёстка, с гибели и каторги, но идёт дальше и всё-таки показывает литературное воскресение героя. То самое воскресение, через гибель и Голгофу, которое предсказывал Бердяев: «Была судьба Ставрогина до "Бесов" и будет судьба его после "Бесов". После трагической гибели будет новое рождение, будет воскресение»<sup>1</sup>. Роман Водолазкина повествует даже не о каком-то локальном воскресении, он о Всевоскресении.

Может быть, поэтому все три рассказчика каким-либо образом – сюжетно, на уровне имени или с помощью сложных отсылок – оказываются связанными с идеей Воскресения. С Платоновым вопросов не возникает –

---

<sup>1</sup> Бердяев Н.А. Ставрогин // Библиотека «Вехи» [электронный ресурс]. URL: <http://www.vehi.net/berdyayev/stvrogin.html> (дата обращения: 24.04.2022).

это роман о его телесном и духовном воскресении. С Настей Ворониной тоже всё прозрачно – ἀνάστασις в переводе с древнегреческого означает «возвращение к жизни, воскресение, возрождение». К слову, в образе Насти возрождается не только её бабушка Анастасия, но и многочисленные «жёны» Лавра из предшествующего романа. И только в случае с Гейгером компонент «воскресение» оказывается глубоко запрятанным. Водолазкин зачастую наделяет своих героев именами или прозвищами реальных исторических личностей (прозвище Рукинец досталось Арсению-Лавру от реального Гурия Рукинца<sup>1</sup>, а режиссёр из романа «Оправдание Острова» Жан-Мари Леклер получил имя французского скрипача и композитора эпохи Барокко). Можно предположить, что в «Авиаторе» Водолазкин действует по такой же схеме, но умышленно выносит имя Гейгера за скобки, тем самым оставляя лауну, пространство для интерпретации. Тем более что известных однофамильцев у Гейгера достаточно – это и изобретатель счётчика ионизирующих частиц Ханс Гейгер, и пионер американской авиации Гарольд Гейгер, и филолог-эволюционист, основоположник лингвистической археологии Лазарь Гейгер, и литературный персонаж Фриц Гейгер из романа братьев Стругацких «Град обреченный»<sup>2</sup>, и др. Немецкость, увлечённость наукой, авиаторство, а может быть, даже имя достаются Гейгеру в наследство от прототипов. С именем Лазарь такой герой автоматически оказывается «вписанным» в историю о воскресении. В пользу нашего предположения говорит то, что

<sup>1</sup> Водолазкин Е.Г. Из истории Кирилло-Белозёрских палей // Книжные центры Древней Руси: Книжники и рукописи Кирилло-Белозёрского монастыря. СПб., 2014. С. 303.

<sup>2</sup> Сопоставление романов «Авиатор» Водолазкина и «Град обреченный» братьев Стругацких требует отдельного и вдумчивого исследования. Пока что наметим возможные векторы такого компаративного анализа. Во-первых, главные герои представленных романов – орнитоморфы. У Водолазкина – Платонов (голубь, ночной ворон, авиатор). У Стругацких это Андрей *Воронин* (часто «голубчик»), астроном по образованию. Во-вторых, ближайшим товарищем обоих главных героев является немец по фамилии Гейгер. В-третьих, в этих романах схожее фабульное начало – эксперимент, в результате которого герои лишаются родного времени и пространства. В-четвёртых, в «Авиаторе» и «Граде...» доминирует эсхатологическая, апокалиптическая тема и ощущается явное влияние Достоевского.

Лазарь Гейгер разрабатывал в науке проблему, которая близка Водолазкину и которую он художественно осваивает во всех своих романах – историю цвета<sup>1</sup>. Гейгер исследовал древние тексты и обнаружил, что в них практически отсутствовал синий цвет, это навело учёного на мысль об изменении цветовосприятия в процессе эволюции. Водолазкин неоднократно отмечал, что его интересует история цветов, звуков, запахов, движений, поэтому вполне возможно, что образ «хитрого тевтонца» – это оммаж Лазарю Гейгеру.

Мы установили, что орнитологический код упрочняет связь «Авиатора» с текстами Достоевского и даёт внимательному читателю очередную подсказку о палимпсестной природе романа: глубокое понимание художественной структуры «Авиатора» невозможно в отрыве от проблематики и поэтики творчества Достоевского. Поэтический бестиарий Водолазкина, как и бестиарий Достоевского, восходит к Физиологу – популярной христианской экзегетической книге. Образы животных в Физиологе отличаются пластичностью – даже нечистые по определению звери и птицы могут сравниваться с Богом-отцом, Иисусом, Святым Духом (например, ночной ворон). Наиболее функциональными и значимыми птичьими образами романа «Авиатор» являются ворон (и варианты – ворона, ночной ворон) и голубь, а главный герой совмещает в себе черты этих непохожих птиц и проходит «орнитологический» путь: голубь – ворон (ночной ворон) – авиатор. Голубь является знаком невинности, праведности, духовной чистоты, которая имманентно присутствует в герое и запечатана в его имени. Важнейшая символическая функция ворона – медиаторная, эта птица связывает антагонистические начала, а в ряде мифов выступает демиургом – ворон достаёт сушу со дна морского. Подобно ворону, Платонов выступает посредником между прошлым и настоящим, земным и небесным, живым и мёртвым. Герой достаёт со дна прошлого выцветшие

---

<sup>1</sup> Данилов Е.С. Восприятие радуги в античной культуре // *Метаморфозы истории*. 2018. №11. С. 14.

цвета, умолкнувшие голоса, затихшие запахи и с их помощью создаёт историю, новый миф о времени и ушедшей эпохе.

В романе «Брисбен» (2018) Е.Г. Водолазкина многое связано с полётом или содержит в себе вертикальную устремлённость: родители главного героя Глеба Яновского знакомятся в институте гражданской авиации, его тесть и тёща – профессора-орнитологи, даже мелодией вызова у него на телефоне установлен «Марш авиаторов» Ю. Хайта, фамилия биографа Яновского – Нестеров (как у известного лётчика, основоположника высшего пилотажа П.Н. Нестерова), псевдоним Нестор отсылает к автору Повести временных лет (эффект полёта над огромными пространствами – одна из важнейших поэтических особенностей древнерусской литературы<sup>1</sup>), жену Нестора зовут Ника (как крылатую древнегреческую богиню), а одна из книг Нестора называется «Воздухоплаватель». При желании этот ряд примеров можно значительно расширить.

В «Брисбене» сильно выражено романтическое начало и, как следствие, важным конфликтом романа является противостояние земного и небесного. Мифологическая оппозиция верха и низа у Водолазкина трансформируется в антагонизм воды (смерть, трагическое взросление) и неба (спасение, жертвенность, искупление)<sup>2</sup>. Видимо, последнее в значительной степени влияет на «орнитологическое разнообразие», потому что персонажи-орнитоморфы в романе, включая главного героя, являются либо птицами водоплавающими, либо обитающими у водоёмов, то есть медиаторами воды, земли и неба.

Если в «Авиаторе» прослеживалось очевидное «присутствие» Достоевского, то в «Брисбене» много гоголевских реминисценций. Начиная

<sup>1</sup> Лихачёв Д.С. Историческая поэтика русской литературы. Смех как мировоззрение и другие работы. СПб.: Алетейя, 2001. С. 142–143.

<sup>2</sup> Солдаткина Я.В. Мифологема воды в современном русском «романе о взрослении» (А. Г. Архангельский «Бюро проверки», А. Н. Варламов «Душа моя Павел», Е. Г. Водолазкин «Брисбен») // Наука и школа. 2020. №4. С. 15–16.

с того, что главный герой романа, всемирно известный гитарист-виртуоз Яновский, является однофамильцем Н.В. Гоголя-Яновского (классик ещё при жизни сократил двойную фамилию: «Моя фамилия Гоголь, а Яновский только так, прибавка; ее поляки выдумали»<sup>1</sup>). По всей видимости, Гоголь как примиритель южного и северного, украинского и русского – важная фигура и для самого Водолазкина, выросшего в Киеве, но связавшего свою жизнь с Петербургом. Однако нас в первую очередь интересуют не биографические схождения, а птичий «компонент», доставшийся герою романа от его прототипа (прототипов). Вне всяких сомнений, главная птица романа, орнитологическая ипостась Яновского – утка-гоголь.

Птица-гоголь (утка) в мифах и апокрифических текстах часто является создателем суши. В функциональном плане гоголь как птица-демиург – двойник ворона и голубя, в русской мифологии гоголь ныряет в воду (первичный, досюльный океан, Тивериадское море) и вылавливает землю. При этом образ гоголя амбивалентен: эта птица может быть воплощением как бога, так и дьявола. Например, в заонежских легендах мир создаётся белым и чёрным гоголями, в которых воплотились Бог и дьявол<sup>2</sup>. По мнению А.Н. Афанасьева, чёрный и белый гоголи связаны с представлениями о дуалистическом начале мира, с Белбогом и Чернобогом<sup>3</sup>. В апокрифе «Христов дневник» гоголь, воплощение дьявола-Сатанаила, выполняет указания Бога и со дна Тивериадского моря достаёт два камня, из которых затем появляются ангелы и аггелы<sup>4</sup>. В некоторых западно-сибирских народных легендах дьявол, создавая землю, три раза ныряет в море, сменив три птичьих обличья – гоголя, гагары и соксуна (утки-

<sup>1</sup> Вересаев В.В. Гоголь в жизни: систематический свод подлинных свидетельств современников. М.; Л.: Academia, 1933. С. 97.

<sup>2</sup> Рыбников П.Н. Народные поверья и суеверия в Олонецкой губернии // Памятная книжка Олонецкой губернии за 1864 г. Петрозаводск, 1864. Отд. 2. С. 191–192.

<sup>3</sup> Афанасьев А.Н. Поэтические воззрения славян на природу. Т.2. М.: Индрик, 1994. С. 461–462.

<sup>4</sup> Щапов А.П. Смесь христианства с язычеством и ересями в древне-русских народных сказаниях о мире // Щапов А.П. Сочинения: в 3 т. Т.1. СПб., 1906. С. 37–38.

широконоски)<sup>1</sup>, в некоторых вариантах этой же легенды дьявол все три раза остаётся в образе гоголя<sup>2</sup>. Миф о водоплавающих птицах-космотворцах и ныряльщиках-демиургах универсален, его варианты встречаются практически повсеместно – в Европе, Азии, Америке и Австралии<sup>3</sup>. Например, А.Н. Веселовский писал о схожем мотиве птицы в русских космогонических мифах и польской легенде о происхождении гор, а также обращал внимание на общее для них влияние финно-угорской мифологии. Кроме того, исследователь обнаруживал сходства с североамериканским мифом – в легендах индейских племён гуронов и ирокезов две гагары (*Columbus glacialis* – черноклювые гагары) спасают упавшую с неба божественную жену<sup>4</sup>. В качестве синонимичных образов по отношению к гоголю (паре гоголей) могут выступать птицы-ныряльщики без видового опознавания, а также утка, нырок, голубь, гагара, гусь, селезень и даже лебедь, в зависимости от климата и местности<sup>5</sup>.

Орнитоморфность – это свойство, объединяющее многих героев Водолазкина. В «Лавре» Арсений сравнивается с солнечными птицами, харадром и фениксом, в «Авиаторе» Иннокентий Платонов проходит орнитологический путь «голубь – ночной ворон – авиатор (птица птиц)». В романе «Брисбен» Яновский-гоголь выполняет медиаторные функции: соединяет в своей душе украинское и русское, советское и постсоветское, примиряет русскость и европейскость, нейтрализует пространственный антагонизм и преодолевает дискретность времени. Как демиург Яновский

<sup>1</sup> Городцов П.А. Западносибирские народные легенды о творении мира и борьбе духов // Этнографическое обозрение. 1909. № 1. Кн. 80. С. 51–53.

<sup>2</sup> Там же. С. 56–57.

<sup>3</sup> Ныряльщик – птица [электронный ресурс] // Берёзкин Ю.Е., Дувакин Е.Н. Тематическая классификация и распределение фольклорно-мифологических мотивов по ареалам. Аналитический каталог. URL: <http://www.ruthenia.ru/folklore/berezkin/cbc.html> (дата обращения 15.03.2022).

<sup>4</sup> Веселовский А.Н. Ещё к вопросу о дуалистических космогониях // Разыскания в области духовного стиха: XVIII–XXIV. СПб., 1893. Вып. 6. С. 107, 118; Мильков В.В. Древнерусские апокрифы. СПб.: Издательство Русского христианского гуманитарного института, 1999. С. 99.

<sup>5</sup> Кузнецова В.С. Дуалистические легенды о сотворении мира в восточнославянской фольклорной традиции. Новосибирск, 1998. С. 105–107.

пытается реконструировать прошлое, восстановить в памяти разлетевшийся на осколки родной советский мир и в первую очередь голоса и звуки, запахи и тактильные ощущения – то, чему не нашлось места в официальной, «большой» истории. Дуализм, внутренний раскол героев Водолазкина синхронизирован с мировой расколотостью, поэтому более чем символично, что в качестве птичьей формы автор выбирает утку-гоголя – персонажа мифа о дуалистическом творении мира. При этом сотворцем Яновского-гоголя становится гагара, а точнее едва ли не главный культурный герой XX века Юрий Гагарин, лётчик-космонавт и буквальный космотворец (кстати, Гагара – это детское прозвище «красного Икара»<sup>1</sup>). Схема «главный герой vs Гагарин» перекочевала в «Брисбен» из «Авиатора»: «Боюсь, что сравнения с Гагариным я не заслуживаю, – печально отозвался Иннокентий, – потому что мужество мое было вынужденным. Оно, скорее, сродни мужеству Белки и Стрелки <...>»<sup>2</sup>.

В «Брисбене» имя Гагарина упоминается в двух эпизодах. Оно возникает в самом начале романа, когда Яновский и «летописец» Нестор начинают совместную работу над книгой: «Раз, два, три. Поехали... <...> Диктофон откликается тем же гагаринским возгласом»<sup>3</sup>. Иными словами, «нырок» Яновского в прошлое как творческий акт равноценен первому полёту человека в космос. О полёте Гагарина говорит директор школы, где учится Глеб: «Директриса обратила внимание Глеба на то, что Гагарин летал в космос, но Бога не видел»<sup>4</sup>, на что впоследствии получает остроумный ответ от деда Яновского: «Але Бог його бачив. І благословив»<sup>5</sup>. Присутствие Гагарина в тексте сведено к минимуму, что само по себе примечательно, так как детство и юношество Глеба Яновского приходятся на середину шестидесятых – семидесятые годы, на время формирования

<sup>1</sup> Данилкин Л.А. Юрий Гагарин. М.: Молодая гвардия, 2011. С. 58–59.

<sup>2</sup> Водолазкин Е.Г. Авиатор. М.: АСТ: Редакция Елены Шубиной, 2017. С. 273–274.

<sup>3</sup> Водолазкин Е.Г. Брисбен. М.: АСТ: Редакция Елены Шубиной, 2019. С.62.

<sup>4</sup> Там же. С. 148.

<sup>5</sup> Там же. С. 149.

гагаринского культа. Оппозиция гагара / гоголь в данном случае отражает конфликт всеобщей и личной истории: Гагарин – «продукт» и главный герой советского мифа, веха, творец глобальной истории, Яновский-гоголь – нечто противоположное, герой-вспоминатель, рассказыватель личных историй, дар которого на самом-то деле – не виртуозная игра на гитаре, не пресловутое «гудение» (всемирная известность Яновского наравне с Полом Маккартни, Миком Джаггером и Элтоном Джоном прописана не очень убедительно), но виртуозная всевоскресающая память. Пока Гагарин «где-то там» – вне поля зрения героя и автора – создаёт культурно-политический ландшафт эпохи, Яновский всеми органами чувств пытается уловить мир и сохранить его в себе.

Избранницы главных героев в романах «Лавр» и «Авиатор» тоже демонстрируют орнитоморфные свойства: Устина, невенчанная жена Арсения-Лавра, через цветопись уподобляется фениксу и огненно-красному голубю; возлюбленные Платонова – Анастасия и Настя Воронины (бестиарная семантика вороны – единобрачие, вдовство, оставленность), а также безымянная хромоногая девушка, возможным литературным прототипом которой является героиня Ф.М. Достоевского – Марья Тимофеевна Лебядкина (чудесная жена, лебединая дева). Поэтому не удивительно, что и в «Брисбене» центральные женские образы принадлежат птичьему миру.

Свою жену Катарину Яновский прямо сравнивает с птицами: «Возможность дотронуться до ястреба или горного орла не рождала в Глебе и малой доли того счастья, которое он испытывал, касаясь нежной Катинной шеи. Она была журавлем в небе, который неожиданно спустился к Глебу в руки <...>. Просыпаясь по утрам, Глеб испытывал мгновенный страх, что счастье лишь приснилось, а его жар-птица улетела»<sup>1</sup>. Журавль в мифах и сказках, наряду с лебедем, гусыней и уткой, является частой

---

<sup>1</sup> Там же. С. 236–237.

оборотнической формой чудесной невесты или волшебной жены<sup>1</sup>. То есть дева-журавль выступает контекстуальным аналогом лебединой девы. Связь Катаринины с образом лебедя усиливается за счёт автоцитирования и неявных отсылок. Вот её портрет: «<...> светлые прямые волосы, <...>, на готическом лице – чуть вздернутый нос»<sup>2</sup>. На последних страницах романа приводится такое описание: «<...> Готическое лицо. Плотно сомкнутые губы. Застывшие черты оживляют бегающие огни мигалки»<sup>3</sup>. В обоих случаях происходит фокусировка на «готическом лице» героини. По-видимому, это не только важнейшая деталь портрета, но также некое сообщение читателям, позволяющее расширить границы образа за счёт литературного (или какого-то иного) контекста. Готическим лицом Водолазкин одаривает также другого своего персонажа – хромоногую девушку из «Авиатора»<sup>4</sup>, лебединую, вечную жену.

Жар-птица – сказочный образ, народно-поэтический вариант феникса. С одной стороны, сравнение Кати с жар-птицей отсылает к «Лавру»: «У Арсения началась другая жизнь – полная любви и страха. Любви к Устине и страха, что она исчезнет так же внезапно, как пришла»<sup>5</sup>. С другой стороны – это очередная отсылка к прецедентной для всего творчества Водолазкина поэме «Феникс и Голубь» У. Шекспира, повествующей о совершенной любви двух огненных птиц. Из шекспировской поэмы в «Брисбен» приходят мотивы бездетности («Не бесплоден был, о нет, Брак, бездетный столько лет»<sup>6</sup>) и лебединой песни-плача («Дьякон в ризе белоснежной, Лебедь песню нам споеет»<sup>7</sup>).

<sup>1</sup> Волшебная жена – лебедь, гусыня, утка, журавль [электронный ресурс] // Берёзкин Ю.Е., Дувакин Е.Н. Тематическая классификация и распределение фольклорно-мифологических мотивов по ареалам. Аналитический каталог. URL: <https://ruthenia.ru/folklore/berezkin/e9i.html> (дата обращения 15.03.2022).

<sup>2</sup> Водолазкин Е.Г. Брисбен. М.: АСТ: Редакция Елены Шубиной, 2019. С. 216.

<sup>3</sup> Там же. С. 403.

<sup>4</sup> Водолазкин Е.Г. Авиатор. М.: АСТ: Редакция Елены Шубиной, 2017. С. 256.

<sup>5</sup> Водолазкин Е.Г. Лавр. М.: АСТ: Редакция Елены Шубиной, 2015. С. 74.

<sup>6</sup> Шекспир У. Полн. собр. соч.: в 8 т. Т.8. М.: Искусство, 1960. С. 533.

<sup>7</sup> Там же. С. 531.

Первую «плотскую», ещё подростковую возлюбленную Яновского зовут Анна Лебедь. Во время подготовки к концерту в музыкальной школе она исполняет одно из самых известных соло для виолончели – «Лебедя» Камиля Сен-Санса из сюиты «Карнавал животных». Водолазкин конструирует образ Анны не только за счёт внутритекстуальных ресурсов, но и с помощью культурных ассоциаций, которые порождает музыкальная цитата: при упоминании «Лебедя» Сен-Санса в читательском сознании всплывают балетная адаптация М. Фокина и образы умирающего лебедя, воплощённые на сцене в разное время А. Павловой, Г. Улановой, И. Шовире и М. Плисецкой. На первый взгляд, музыкальный номер должен удваивать зоометафорическую семантику фамилии (лебедь как архетип женственности, духовной чистоты), но в действительности он только усиливает контраст между «до» и «после», подчёркивает трагическую трансформацию героини: после трёх неудачных браков, смерти мужа, болезни дочери и умственного помешательства в её чертах не остаётся ничего «лебединого»: «Бесформенная, неухоженная, перламутровые губы на пол-лица. В глазах – страх, смешанный с кокетством»<sup>1</sup>.

Образ Анны Лебедь, скорее всего, генетически восходит к персонажу новгородского былинного цикла – Марье Белая Лебедь, дочери царя Вахрамея (Лиходея), жене богатыря Михайло Потыка (Потока). В пользу такого сравнения говорит не только ономастическое тождество, но и схожие фабульные элементы: в былине Марья ведёт себя как «*femme fatale*» – соблазняет героя, изменяет ему, сбегает с любовником, пытается погубить преследующего её богатыря. Исследователи обращали внимание на двойную, лебедино-змеиную природу Марьи, связывали её образ со скифской змееногой богиней<sup>2</sup>. Водолазкин не обходит вниманием этот мотив опутывающих ног-змей: «Так играют <...> только потеряв невинность. Ты имеешь в виду движение рук, растерянно спросил Клещук.

<sup>1</sup> Водолазкин Е.Г. Брисбен. М.: АСТ: Редакция Елены Шубиной, 2019. С. 247.

<sup>2</sup> Балашов Д.М., Новичкова Т.А. Русский былинный эпос // Былины: В 25 т. СПб.: Наука; М.: Классика, 2001. С. 34–35.

Ног, прошипел Глеб. Отвернувшись, он смотрел, как голые ноги Анны то отпускали инструмент, то сжимали его с новой силой <...><sup>1</sup>. Ещё одним прототипом Анны Лебедь может быть Дева Обида, упоминаемая в «Слове о полку Игореве»: «Въстала обида въ силахъ Дажь-Божа внука. Вступиль дѣвою на землю Трояню, всплескала лебедиными крылы на синѣмъ море у Дону плещучи, убуди жирня времена»<sup>2</sup>. Среди учёных, обращавшихся к «Слову», нет единства в интерпретации этого образа. Так, например, для В.Г. Руделёва<sup>3</sup> Дева Обида – Богородичный знак, за которым стоит светлая утешающая сила; в работах Б.М. Гаспарова<sup>4</sup>, И.А. Есаулова<sup>5</sup>, Й. Клейна<sup>6</sup> высказывается обратная точка зрения: в Деве Обиде проявляются антибогородичные черты и в целом этот образ воспринимается как апокалиптический, аллегория внутренних распрей и бедствий и женское воплощение зла. Образ Девы Обиды получил серьёзное развитие в символистской эстетике – врубелевская «Царевна-лебедь» (1900) стала едва ли не главным символом Серебряного века. Примеры поэтического бытования этого образа встречаем в «Скифах» (1918) А.А. Блока: «Вот – срок настал. Крылами бьет беда, / И каждый день обиды множит»<sup>7</sup> или стихотворении К.Д. Бальмонта «Дева-обида» (1907): «Дева Обида, Лебединые крылья, / Всплескала крылами над Доном, / Потому что Донские казаки суть духи насилья, / Их имя, что гордостью было, ныне слито, как с эхом, со стоном»<sup>8</sup>.

<sup>1</sup> Водолазкин Е.Г. Брисбен. М.: АСТ: Редакция Елены Шубиной, 2019. С. 115–116.

<sup>2</sup> Слово о полку Игореве. Л.: Сов. писатель, 1967. С. 49.

<sup>3</sup> Руделев В.Г. Православно-христианские образы в «Слове о полку Игореве» // Вестник Тамбовского университета. Серия: Гуманитарные науки. 2004. № 4(36). С. 76–78.

<sup>4</sup> Гаспаров Б. Поэтика «Слова о полку Игореве». Wien: Wiener Slawistischer Almanach, 1984. С. 198–200.

<sup>5</sup> Есаулов И.А. Категория соборности в русской литературе (к постановке проблемы) // Проблемы исторической поэтики. 1994. №3. С. 44.

<sup>6</sup> Клейн Й. Слово о полку Игореве и апокалиптическая литература (К постановке вопроса о топике древнерусской литературы) // Труды Отдела древнерусской литературы Института русской литературы (Пушкинского Дома) АН СССР. Л., 1976. Т. 34. С. 110.

<sup>7</sup> Блок А.А. Полн. собр. соч.: в 20 т. Т.5. М.: Наука, 1999. С. 77.

<sup>8</sup> Бальмонт К.Д. Песни мстителя. Париж, 1907. С. 20.

Появляющийся «извне» образ умирающего лебедя – важный, можно сказать пророческий в «Брисбене», т.к. подлинным лебедем в романе является вовсе не Анна, а её больная раком дочь Вера. Водолазкин в этом плане несколько трансформирует сюжет сказки Х.К. Андерсена о гадком утёнке: при первой встрече Яновский даже беглым взглядом замечает за внешней невыразительностью девочки сильную внутреннюю красоту: «Бледна. Очень худа. Хорошо улыбается. <...> Похожа на Анну в детстве, но без ее вульгарности. Светло-руса, с неяркими чертами»<sup>1</sup>. Яновский практически удочеряет Веру, и они вместе дают концерт в мюнхенском олимпийском зале. Это выступление становится лебединой песней «гадкого утёнка»-Веры – концерт забирает все жизненные силы девочки и спустя две недели она умирает. Через несколько месяцев, во время благотворительного концерта в Альберт-холле Яновский не может произнести ни слова: «Из полуоткрытого его рта не раздается ни звука, по щекам текут слёзы. Оркестр играет Верину песню, по большому экрану скользят ее слова. Глеб молчит»<sup>2</sup>. Молчание, тишина, звучание одной ладони из дзэнской притчи – это идеальная музыка, к которой в итоге приходит Яновский-гоголь, и это его лебединая песня.

Мотив лебединой песни связывает орнитологическую и музыкальную кодировку. Яновский наиболее восприимчив к «междумирной», трагической музыке, музыке «на последнем издыхании». Из программного григговского «Пер Гюнта» Глеба сильнее всего впечатляет заключительная «Песня Сольвейг» и та пронзительная лебединая верность, с которой героиня ждёт своего возлюбленного<sup>3</sup>. Яновского зачаровывает «прощальная» 45-я фа-диез-минорная симфония Гайдна, во время исполнения которой музыканты, по очереди завершая свои партии, оставляют инструменты, задувают свечи и уходят<sup>4</sup>. Он выучивает наизусть

<sup>1</sup> Водолазкин Е.Г. Брисбен. М.: АСТ: Редакция Елены Шубиной, 2019. С. 248.

<sup>2</sup> Там же. С. 408–409.

<sup>3</sup> Там же. С. 71–72.

<sup>4</sup> Там же. С. 72.

сцену дуэли из оперы «Евгений Онегин» Чайковского и навязчиво пытается исполнить одноклассникам арию Ленского<sup>1</sup>. Наиболее иллюстративен следующий пример: «<...> моцартовский Реквием был для него не описанием ухода, а самим уходом; не изображением страдания, а собственно страданием. Он слушал Реквием бесконечное число раз»<sup>2</sup>. Концепт «лебединая песнь» объединяет и некоторые музыкальные вещи, исполненные Глебом и Верой во время мюнхенского концерта: «Адажио Альбиниони» Р. Джадзотто, «безымянный» ноктюрн Ф. Шопена (по всей видимости, 20-й до-диез-минорный ноктюрн) и доминанту выступления – песню про уток, которую написала Вера. По замечанию Я.В. Солдаткиной, Верина песня имплицитно связана с вопросом о смерти и утках, каким задаётся Холден Колфилд, главный герой романа «Над пропастью во ржи» (The Catcher in the Rye, 1951) Дж. Д. Сэлинджера<sup>3</sup>.

Кроме того, мотив лебединой песни в романе Водолазкина связан с балетом (балет как предельная концентрация трагизма, творчества, «лебединости» и смерти). Например, Яновский видит, как его пожилая соседка по коммунальной квартире Евдокия пританцовывала и напевала про себя траурный марш Шопена: «<...> Глеб заметил, что опорная ее нога красиво, **как-то даже по-балетному** сгибалась», второй раз эту мелодию герой слышит уже в исполнении духового оркестра на похоронах Евдокии<sup>4</sup>. Вот как описывается «русалка» Арина, трагическая гибель которой навсегда изменила Яновского: «Шагала широко, **как-то даже по-балетному**, а Глеб копировал ее походку и старался попадать своими ступнями в ее следы»<sup>5</sup>. «Лебединое озеро» Чайковского – это не только главный символ русского балета, но и маркер политических изменений в стране. Балет Чайковского

---

<sup>1</sup> Там же. С. 47, 49.

<sup>2</sup> Там же. С. 161.

<sup>3</sup> Солдаткина Я.В. Мифологема воды в современном русском «романе о взрослении» (А. Г. Архангельский «Бюро проверки», А. Н. Варламов «Душа моя Павел», Е. Г. Водолазкин «Брисбен») // Наука и школа. 2020. №4. С. 17.

<sup>4</sup> Водолазкин Е.Г. Брисбен. М.: АСТ: Редакция Елены Шубиной, 2019. С. 40.

<sup>5</sup> Там же. С. 106.

включали в день смерти генсеков, и под эту же «бессмертную» музыку рухнула вся советская империя в августе 1991 года: «<...> Глеб включил телевизор и прослушал Танец маленьких лебедей. Выбор музыкального сопровождения для переворота ему понравился»<sup>1</sup>. Таким образом, смысловые комплексы «балет» и «лебединая песнь» в романе оказываются очень близкими или даже взаимопроницаемыми.

Установлено, что орнитологических образов в «Брисбене» не меньше, чем в предшествующих романах. Рассказывая об инициации, о восстановлении разрушенных связей в мире, о преодолении пространства и времени, Водолазкин использует проверенные и хорошо знакомые читателям мифологические схемы. В самом общем смысле любой роман Водолазкина – о полёте, о вертикальной устремлённости, о человеке, который способен оторваться от земли, и этим объясняется многообразие персонажей-птиц. Водолазкин играет с орнитологической семантикой, наслаивая друг на друга образы гоголя и гагары, умирающего лебедя и гадкого утёнка, смешивая песню об утках с лебединой песнью. Фундаментом птичьей образности становятся фольклорные и литературные тексты, средневековые апокрифы, а также музыкальные произведения и балетные номера.

### **2.3. Образ утопленницы: литературно-мифологические истоки**

Важное место в художественной системе романов Водолазкина занимает образ утопленницы (вариант архетипа мёртвой невесты). Например, в «Лавре» пятнадцатилетняя дочь псковского посадника Гавриила Анна погибает, поскользнувшись во время переправы на пароме через реку Великую: «Вода мутна. Вода быстра и полна водоворотов. <...> Тело утопленницы находят ниже по течению несколько часов спустя, когда его прибывает к камышам»<sup>2</sup>. Далее по сюжету настоятельница монастыря

<sup>1</sup> Там же. С. 281.

<sup>2</sup> Водолазкин Е.Г. Лавр. М.: АСТ: Редакция Елены Шубиной, 2015. С. 217.

рекомендует провести захоронение утопленницы в скудельнице, однако видя отчаяние посадника, сдаётся и разрешает похоронить девушку на монастырском кладбище. В последующем, для того чтобы отмолить душу Анны, Арсений–Устин отправляется палестинское паломничество.

В «Авиаторе» Иннокентий Платонов, проходя Тучков мост в Санкт-Петербурге, вспоминает о самоубийстве Анастасии Чеботаревской, жены Ф. Сологуба: «Вода – черная, вокруг опоры моста бурлит – так же, как семь с лишним десятков лет назад. Тогда <...> я ходил на эту воду смотреть – жутко. Многие ходили»<sup>1</sup>.

Однако если в указанных примерах этот образ несколько схематичен, подобен карандашному наброску, то художественную цельность в воплощении он приобретает в романе «Брисбен». Подростком главный герой романа Глеб Яновский оказывается свидетелем несчастного случая на киевском пляже – утонула молодая красивая девушка. Это становится для него тяжелым эмоциональным испытанием – первым осознанием смерти (героя потрясает трагическое соприкосновение красоты и смерти). Этой же ночью к Глебу во сне приходит молодая утопленница: «Арина прижалась лбом к его лбу. Он чувствовал, как вода с ее волос стекает по его лицу, шее, груди. Душа Глеба, наполнившись счастьем, стала легкой. Полетела над пляжем, объявляя загорающим о грядущем бракосочетании Глеба с Ариной или просто о каком-то таком сочетании, которое крепче брака»<sup>2</sup>. Следует также заметить, что в основе этой сцены – эмоциональный опыт самого Водолазкина: «Это событие перевернуло мою душу»<sup>3</sup>.

Образ, созданный Водолазкинским, вызывает множественные культурные ассоциации, отметим некоторые из них.

В первую очередь, конечно, в качестве примера следует привести панночку из повести Н.В. Гоголя «Майская ночь, или утопленница».

<sup>1</sup> Водолазкин Е.Г. Авиатор. М.: АСТ: Редакция Елены Шубиной, 2017. С. 155.

<sup>2</sup> Водолазкин Е.Г. Брисбен. М.: АСТ: Редакция Елены Шубиной, 2019. С. 109.

<sup>3</sup> Башмакова М. «Жизнь состоит из рифм» [электронный ресурс] // Коммерсантъ. URL: <https://www.kommersant.ru/doc/3806967> (дата обращения 20.04.2022).

Сходство образов Арины и панночки-утопленницы определяется, в частности, мифологическим мотивом волшебного сна. Косвенным аргументом в пользу такого сравнения является и то, что Гоголь – это один из литературно-мифологических прототипов главного героя «Брисбена». У Гоголя образы панночки и Ганны имеют взаимную обусловленность. С.А. Гончаров отмечает ряд эквивалентных особенностей, определяющих зеркальность характеров героинь, в том числе интересную кодированность имени: пАННочка – гАННА<sup>1</sup>. Обратим внимание на то, что при создании образов двойников Водолазкин будет использовать подобный приём: место вечной жены АРИНЫ займёт жена реальная КатАРИНА (таким образом Водолазкин в прямом и переносном смысле «рифмует» характеры).

Если рассматривать образы Гоголевских героинь все-таки как противопоставленные, принадлежащие к разным полюсам «манихейской» романтической системы, то панночка будет представителем мира вечного, идеального, в то время как Ганна – реального, земного, хотя и будет мечтать о крыльях и полёте. У Водолазкина подобные локусы занимают Арина и Анна Лебедь (первая плотская любовь Глеба; обратим внимание на компонент «крылатость» в фамилии); впоследствии при сохранении логики отношений в качестве элементов такой мифологической модели будут выступать соответственно образы Катарини и феминистки Ганны (система двойников у Водолазкина довольно обширная, многие герои носят одинаковые или созвучные имена).

Наверное, одно из наиболее ярких художественных воплощений образа молодой утопленницы в литературе – Офелия в трагедии У. Шекспира «Гамлет» (*The Tragical Historie of Hamlet, Prince of Denmarke*, 1600–1601). Говорить о его значении для мировой культуры, а также о бесчисленных интерпретациях этого образа в литературе, музыке, живописи, кинематографе и др. нам представляется избыточным. Следует

---

<sup>1</sup> Гончаров С.А. Творчество Гоголя в религиозно-мистическом контексте: Монография. Спб.: Изд-во РГПУ им. А.И. Герцена, 1997. С 57–62.

обратить внимание на детали, которые позволяют интерпретировать образы, созданные Водолазкиным, в контексте литературной традиции.

По утверждению исследователей творчества Шекспира, возможным прототипом Офелии стала Катарина Гамлетт (Katherine Hamlett), утонувшая (или закончившая жизнь самоубийством из-за любви) в 1579 г. в Эйвоне, неподалёку от Стрэтфорда, родины Шекспира<sup>1</sup>. Британский филолог и критик Энтони Нуталл (Anthony David Nuttall, 1937–2007) пишет о том, что 1579 г. стал во многом формирующим для пятнадцатилетнего Шекспира, смерть Катаринины стоит в одном ряду со смертью сестры писателя – Анны (1571–1579). Исследователь также подчёркивает особую значимость образа утонувшей невинной девушки для трагедии «Гамлет», а также акцентирует внимание на очень интересном моменте – в пятом акте пьесы могильщики говорят о том, что не будь Офелия знатной дамой, её бы ни за что не похоронили в святой земле; при этом Нуталл отмечает, что Катарина Гамлетт не была благородного происхождения<sup>2</sup>. Последнее представляется значимым, т.к. тема несовершения погребального обряда, «нехристианских» похорон занимает особое пространство, например, в «Лавре». Посадническую дочь Анну хоронят на кладбище только благодаря вмешательству отца (и это очень созвучно образу Офелии), в то время как тело умершей без причастия Устины, не обладающей статусом «great lady», отвозят в скудельницу.

То есть и в случае с Шекспиром, и в случае с Водолазкиным вдохновением к созданию образа прекрасной утопленницы послужили юношеские тяжёлые эмоциональные переживания. Главные герои Водолазкина – Арсений–Лавр, Иннокентий, Глеб – несут в себе «гамлетовское» начало – пытаются восстановить распавшуюся связь

---

<sup>1</sup> Roth Steve. Hamlet: The Undiscovered Country. Open House, 2009. P. 58, 63, 162–169; Mallin E.S. Inscribing the Time: Shakespeare and the End of Elizabethan England. University of California Press, 1995. P. 164; Duncan-Jones K. Shakespeare: An Ungentle Life. Cengage Learning EMEA, 2001. P. 23.

<sup>2</sup> Nuttall A. D. Shakespeare the Thinker. Yale University Press, 2007. P. 4–12.

времени. Поэтому несколько не удивительно, что образ утопленницы (Офелии) актуализируется в художественном пространстве романов.

#### **2.4. История двух убийц: христианский миф в романах «Лавр»**

##### **Е. Водолазкина и «Парфюмер» П. Зюскинда**

Целесообразно рассмотреть творчество Е.Г. Водолазкина не только в контексте отечественной прозы, но и шире – мировой художественной литературы. Для сравнительного анализа был выбран один из главных постмодернистских текстов – роман «Парфюмер. История одного убийцы» (*Das Parfum. Die Geschichte eines Mörders*, 1985) немецкого писателя П. Зюскинда (Patrick Süskind, 1949). Логика нашего выбора объясняется следующим: интересно посмотреть, как соотносится философия, эстетика, поэтика двух литературных эпох – постмодерна и новой, пока еще безымянной литературной эпохи «постпост-»; романы «Парфюмер» и «Лавр» рассказывают историю о сверхчеловеке и восходят к евангельскому мифу, имеют множественные схождения, обнаруживаемые на разных уровнях структуры; о легитимности такого компаративного исследования говорил и сам Е.Г. Водолазкин<sup>1</sup>.

Оба романа имеют мозаичную, гипертекстуальную природу. И «Парфюмер», и «Лавр» содержат множественные цитаты и аллюзии на художественные, философские, религиозные произведения. Однако авторы преследуют разные творческие цели: если Зюскинд как постмодернист выворачивает наизнанку традиционный новозаветный сюжет, травестирует историю Христа<sup>2</sup> и создаёт антиевангелие, то Водолазкин, художественно трансформируя, использует, например, компоненты и сюжетные ходы житий (Арсения Великого, Арсения Новгородского, Прокопия Устюжского,

---

<sup>1</sup> Евгений Водолазкин ответил на вопросы читателей // Лабиринт [электронный ресурс]. URL: <https://www.labyrinth.ru/news/14090/> (дата обращения 20.04.2022).

<sup>2</sup> Чумаков С.Н. Мифологические аналогии в романе П. Зюскинда «Парфюмер» // Научный журнал КубГАУ. 2014. №102(08). С. 670.

Василия Блаженного и др.<sup>1)</sup> для актуализации древнерусского дискурса в пространстве современной коммуникации.

В первую очередь следует обратить внимание на способы создания характеров главных героев исследуемых произведений – Жана-Батиста Гренуя и Арсения. Авторы буквально с первых страниц готовят читателей к эпическому развитию событий и заявляют об исключительности главных действующих лиц. Например, следующими словами начинается история парфюмера Гренуя: «В восемнадцатом столетии во Франции жил человек, принадлежавший к самым гениальным и самым отвратительным фигурам этой эпохи, столь богатой гениальными и отвратительными фигурами»<sup>2</sup>. В Прологомене, открывающей мир «Лавра», так говорится о легендарном средневековом враче: «Слава его была велика. Она заполняла весь обитаемый мир, и он нигде не мог от неё укрыться <...> Многие верили, что прикосновение его руки исцеляет <...> Говорили, что он обладает эликсиром бессмертия»<sup>3</sup>. Таким образом Зюскинд и Водолазкин добиваются нужного им градуса мифологизированности героев (имя Гренуя, по уверению автора, могло бы стоять в одном ряду с де Садом, Сен-Жюстом или, скажем, Бонапартом, если бы не эфемерность запахов, не оставляющих следов в истории; в свою очередь, тело Арсения после его смерти не знало тления, а после чего, согласно слухам, просто исчезло, в чём повествователь, впрочем, сомневается, т.к. предание сохранило лишь имена пророков Илии и Еноха, покинувших землю телесно).

Важно сказать несколько слов об ольфакторности в исследуемых произведениях. Образы запахов имеют первостепенное значение в романе «Парфюмер», ведь Гренуй обладает поистине феноменальным, сверхчеловеческим обонянием. Однако запах занимает важное место и в

---

<sup>1</sup> Трофимова Н.В. Традиции древнерусской литературы в романе Е.Г. Водолазкина «Лавр» // Rhema. Рема: Вестник МГГУ им. М.А. Шолохова. Сер.: Филол. науки. М., 2016. № 2. С. 12–15.

<sup>2</sup> Зюскинд П. Парфюмер. СПб.: Азбука-классика, 2008. С. 7.

<sup>3</sup> Водолазкин Е.Г. Лавр. М.: АСТ: Редакция Елены Шубиной, 2015. С. 9.

художественном пространстве «Лавра». Картина мира героя также во многом имеет обонятельную природу. Например, запахи в романе являются маркерами топосов (в частности, приметой дома – антидома): «В дедовой избе Арсений любил запах. Он состоял из ароматов множества трав, сушившихся под потолком, и такого запаха не было больше нигде»<sup>1</sup>, «В избах Ивачева к запаху разлагающихся тел примешивался запах сетей и соленой рыбы»<sup>2</sup>.

Арсений, пусть и не так мастерски, как Гренуй, но все же способен раскладывать запах на составляющие компоненты, снимать с него верхний слой – маску, под которой скрыт основной тон – сердце аромата. Пример этого обнаруживаем в сцене знакомства Арсения и его возлюбленной Устины: «По избе распространился запах немытого тела. Молодого женского тела. Несвежесть запаха только усиливала его молодость и женственность, заключала в себе предельное сосредоточение того и другого»<sup>3</sup>. В дальнейшем, уже обрабатывая язвы на теле Устины, Арсений ощущает не запах открытых гноящихся ран (что было бы очевидным), но аромат её кожи, а позже, когда Устина уснула, герой наслаждается ароматом, исходящим от её губ (заметим, что лексема «аромат» в романе употребляется всего шесть раз, причём четыре раза применительно к растительному миру – аромат трав, свежеструганных досок, ливанских кедров, травы и сосновых шишек, а остальные два употребления связаны с образом Устины).

В романе «Парфюмер» мы видим нечто подобное, когда Жан-Батист Гренуй встречает девушку с улицы Марэ: «Теперь он чуял, что она была – человек, чуял пот ее подмышек, жир ее волос, рыбный запах ее чресел и испытывал величайшее наслаждение. Её пот благоухал, как свежий морской ветер, волосы – как ореховое масло, чресла – как букет водяных лилий,

---

<sup>1</sup> Там же. С. 20.

<sup>2</sup> Там же. С. 129.

<sup>3</sup> Там же. С. 68.

кожа – как абрикосовый цвет...»<sup>1</sup>. Наряду с необычайным обонянием, важнейшей характерологической чертой Гренуя является отсутствие ольфакторного портрета – он не имеет запаха. Любопытно, что в финале романа «Лавр» после смерти героя – к тому моменту праведного старца, схимонаха Лавра – тело его не знает тления: «Каждый час они подходят к телу и вдыхают исходящий от него запах. Их ноздри трепещут от усердия, но улавливают лишь аромат травы и сосновых шишек»<sup>2</sup>.

Интересно, что повествовательная структура обоих романов содержит много схожих компонентов, однако их порядок несколько отличается:

- 1) рождение Гренуя на Кладбище Невинных – детство и юношество Арсения в избе у кладбищенской ограды;
- 2) обучение у Бальдини – наставничество Христофора;
- 3) убийство девушки с мирабелью – «убийство» Устины и новорождённого младенца;
- 4) отшельничество Гренуя, жизнь в пещере в горах – пустынножителство Арсения–Лавра;
- 5) жизнь у маркиза де ла Тайад-Эспинасс – юродство в «псковских» главах;
- 6) работа в качестве подмастерья у мадам Арнульфи – работа в монастырской поварне;
- 7) убийство Лауры Риши – роды Анастасии;
- 8) «казнь» Гренуя – похороны Лавра;
- 9) возвращение на Кладбище Невинных – возвращение на кладбище / в Рукину слободку;
- 10) растерзание Гренуя – завещание Лавра.

В жизни Жана-Батиста и Арсения важное место занимает топос кладбища. Гренуй появляется на свет в эпицентре парижского зловония на рыбном рынке на Кладбище Невинных. В свою очередь, детские и

<sup>1</sup> Зюскинд П. Парфюмер. СПб.: Азбука-классика, 2008. С. 55.

<sup>2</sup> Водолазкин Е.Г. Лавр. М.: АСТ: Редакция Елены Шубиной, 2015. С. 438.

юношеские годы Арсения связаны с домом его деда, травника Христофора, находящимся, опять же, у кладбищенской ограды.

Однако если в романе Зюскинда, кладбище – это топос с подчеркнuto отрицательной маркированностью – пространство не-жизни (антидом): «<...> развороченное поле битвы, разрытое, изборожденное, иссеченное могилами, засеянное черепами и скелетами без дерева, куста или травинки – свалка смерти»<sup>1</sup>, то у Водолазкина кладбище предстаёт в двух противопоставленных друг другу ипостасях: во-первых, как идиллический хронотоп, вечностное пространство-время («<...> нашим кладбищам дано право превращаться в леса и поля»<sup>2</sup>) и, во-вторых, как скудельница – яма в лесной чаще, болотной дебри для тех, кто умер неестественной смертью. Собственно, на скудельницу и походит в большей степени парижское Кладбище Невинных.

Оговоримся, что в исследуемых романах кладбище является символом вечного возвращения. Так, в мире «Лавра» топосы кладбища и дома зачастую синонимичны, и герой переживает множественное возвращение в это комплексное пространство «кладбище – дом» или же воссоздаёт, самостоятельно конструирует такой топос (например, в псковских главах). Для романа «Парфюмер» Кладбище Невинных – это исходная и конечная точки повествования: колыбель героя и место его гибели.

В рамках этого пространства Гренуя пожирает толпа, так что он, до последней косточки, исчезает с лица земли. Толпа обезличивает, обнажает звериное начало в человеке: «Они сорвали с него одежду, волосы, кожу с тела, они ощипали, разодрали его, они вонзили когти и зубы в его плоть, накинувшись на него, как гиены»<sup>3</sup>. Примечательно, что эта сцена удивительным образом соотносится с завещанием Арсения–Лавра относительно его тела и похорон<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> Зюскинд П. Парфюмер. СПб.: Азбука-классика, 2008. С. 311.

<sup>2</sup> Водолазкин Е.Г. Лавр. М.: АСТ: Редакция Елены Шубиной, 2015. С. 43.

<sup>3</sup> Зюскинд П. Парфюмер. СПб.: Азбука-классика, 2008. С. 313.

<sup>4</sup> Водолазкин Е.Г. Лавр. М.: АСТ: Редакция Елены Шубиной, 2015. С. 433.

Остаётся заметить, что контекстуально болотная дебрь выступает в качестве скудельницы, возможного варианта кладбищенского топоса.

Тождественными сюжетными компонентами являются и обучение героев под началом парфюмера Бальдини / травника Христофора. У Водолазкина – это полноценное наставничество, обучение ремеслу врачевания, передача Христофором внуку жизненного опыта. Материальным воплощением мудрости Христофора становятся берестяные грамоты, из которых Арсений (даже после смерти деда) мог почерпнуть полезные знания и тем самым продолжить его дело.

У Зюскинда же традиционная фаза ученичества иронично переосмысливается и модель «учитель – ученик» переворачивается с ног на голову – Бальдини обучает героя парфюмерной грамотности, но при этом эксплуатирует обонятельный гений Гренуя, присваивает себе чужую «интеллектуальную собственность» – рецептуру ароматов, делая на этом состояние. И здесь берестяным грамотам Христофора противопоставляются книжечки Бальдини: «Спустя некоторое время он даже сам поверил, что внес весьма существенный вклад в создание изысканных ароматов. И, сначала занося их в свои книжечки, а потом пряча в сейфе и на груди, он уже вообще не сомневался, что теперь они полностью его собственные»<sup>1</sup>.

Одними из самых важных эпизодов в романах являются убийство Гренуем девушки с улицы Марэ и смерть Устины, «невенчанной жены» Арсения. Можно говорить о некотором созвучии этих женских характеров. Так, например, схожи их портретные характеристики: обе они ещё подростки (девушке с мирабелью, по мнению Гренуя, тринадцать–четырнадцать лет, Устине – около четырнадцати–пятнадцати), обе рыжеволосые, и, как уже было замечено выше, обе являются источником необычного, крайне притягательного аромата.

Разумеется, по сюжету Арсений влюбляется в Устину, но, что важно, к этой любви примешивается желание обладать. Герой желает утаить,

---

<sup>1</sup> Зюскинд П. Парфюмер. СПб.: Азбука-классика, 2008. С. 117.

спрятать возлюбленную от постороннего внимания. Из-за этого страха Арсений впоследствии отговаривает Устину от причастия перед рождением ребёнка и к тому же решает самостоятельно принимать роды. В итоге младенец рождается мёртвым, Устина погибает, а герой до конца жизни называет себя убийцей. Заметим, что, желая искупить этот страшный грех, Арсений пытается пройти возможный земной путь Устины, а также пронести через годы любовь к своей вечной жене.

Ввиду нарциссизма Гренуя о любви к человеку не может быть и речи, поэтому девушка с улицы Марэ сама по себе его не интересует, она лишь вместилище аромата: «Он хотел как бы поставить личное клеймо на этом апофеозном аромате, впечатать его в сумятицу своей черной души, исследовать до тонкости и отныне впредь мыслить, жить, обонять мир в соответствии с внутренними структурами этой волшебной формулы»<sup>1</sup>. После убийства девушки Гренуй присваивает её аромат и помещает его в собственную коллекцию запахов в качестве самого главного экспоната. Таким образом, и Арсений, и Гренуй несут в себе и пытаются сохранить самое драгоценное, что им встречалось в жизни, – любовь женщины и аромат ароматов соответственно и таким парадоксальным способом продлевают жизнь своим жертвам.

Ещё одним интересным сходжением является то, что и Жан-Батист Гренуй, и Арсений получают при крещении имена в честь одних из наиболее почитаемых христианских святых – Иоанна Крестителя (фр. Jean Baptiste) и Арсения Великого. Заметим, что святые покровители героев (если в случае Гренуя можно говорить о покровительстве) известны своей аскезой и подвигом пустынножительства. В свою очередь, в биографии обоих героев важным периодом является отшельничество, однако сразу заметим, что его характер коренным образом отличается. Если Арсений, пребывая в отходной келье в течение около тридцати лет, уподобляется великим святым, совершает духовный подвиг с тем, чтобы приблизиться к

---

<sup>1</sup> Зюскинд П. Парфюмер. СПб.: Азбука-классика, 2008. С. 55.

Господу, то Гренуй скрывается от мира в пещере ради эгоистического желания, исключительно для удовольствия и ради того, чтобы быть ближе к самому себе. «Пустыня» в обоих случаях – это топос обожествления, позволяющий высвободить аккумулированный духовный опыт, выйти за рамки пространства-времени. В конечном итоге и Гренуй, и Арсений, подобно Заратустре, покидают пещеру, и так начинается закат героев, а также их трагическое возвращение<sup>1</sup>.

Буквально в нескольких словах отметим, что в структурном плане пребыванию Гренуя у маркиза де ла Тайад-Эспинасс соответствует (и одновременно с тем противопоставляется) юродство Арсения в Пскове. В этих эпизодах герои отрекаются от своей личности (Арсений) или умело мимикрируют своё истинное я под маской благопристойности (Гренуй); ключевым моментом здесь является переодевание. Так, Арсений, назвавшись Устином и одевшись в лохмотья, начинает выполнять завет начальствующего псковского юродивого Фомы: «Бесчинствуй. Быть благочестивым легко и приятно, ты же будь ненавидим. Не давай псковским спать: они ленивы и нелюбопытны. Аминь»<sup>2</sup>. В свою очередь, Гренуй, сменив лохмотья на модную одежду, создав маскирующие духи, смог обмануть горожан, вызвать у них чувство доверия (это наиболее ярко демонстрируется в сцене свадьбы, когда люди принимают героя в свою среду в качестве равного).

Топос монастырской поварни структурно «соответствует» мастерской мадам Арнульфи. В рамках этих пространств герои занимаются тяжёлым физическим трудом. Здесь Арсений получает дар слёз и продолжает духовное развитие, а Гренуй, будучи вторым подмастерьем мадам Арнульфи, экспериментирует и создаёт «оправу» для своего будущего гениального аромата.

---

<sup>1</sup> Хайдеггер М. Лекции о метафизике. М.: Языки славянских культур, 2010. С. 87–88.

<sup>2</sup> Водолазкин Е.Г. Лавр. М.: АСТ: Редакция Елены Шубиной, 2015. С. 179.

Наряду с убийством девушки с улицы Марэ и смертью Устины важнейшими сюжетными компонентами, знаменующими собой кульминацию действия в исследуемых романах, являются убийство Лауры Риши и сцена родов Анастасии. Девушка со сливами и Лаура Риши в функциональном плане занимают то же положение и в той же мере соотносятся друг с другом, как Устина и Анастасия, то есть являются героями-двойниками. И здесь целесообразно упомянуть о ещё одном двойнике, эпизодическом, но от этого не менее важном женском характере в романе «Лавр», – прокажённой венецианке Лауре, которую встречает Арсений во время паломничества. Если рассматривать номинативную семантику, то имя Лаура, как и Лавр, символизирует победу над смертью, торжество жизни, бессмертие. И при таком прочтении имени убийство Лауры Риши Гренуем приобретает ещё более трагический характер.

Выше уже говорилось о том, что Арсений, повинный в смерти Устины, пытается прожить жизнь вместо возлюбленной. В «Парфюмере» наблюдается интересная аналогия – околдованный дьявольским ароматом Антуан Риши, отец Лауры, предлагает Греную занять её место: «Ты так похож на нее... ты так же красив, как она, твои волосы, твои губы, твоя рука... <...> Ты ее брат, и я хочу, чтобы ты стал моим сыном, моей радостью, моей гордостью, моим наследником»<sup>1</sup>.

И в завершение сравнения фабульных элементов отметим, что сцена «казни» Гренуя, а также сцена похорон святого старца Лавра демонстрируют признание творческого гения героев (с той лишь разницей, что в первом случае события имеют вполне себе разрушительные последствия).

Таким образом, установлены сходства и отличия на сюжетно-фабульном уровне, уровне персонажей, исследованы компоненты повествовательной структуры произведений, а также оценена индивидуально-авторская манера создания образов сверхчеловека-творца.

<sup>1</sup> Зюскинд П. Парфюмер. СПб.: Азбука-классика, 2008. С. 301.

Можно сделать вывод о том, что Зюскинд выстраивает художественное произведение в соответствии с постмодернистскими канонами – через отрицание, саркастическое переосмысление традиционных литературных, мифологических, религиозных и других схем. Водолазкин же как представитель следующего литературного поколения, «постпост-эпохи», хоть и использует для своего творческого метода постмодернистский инструментарий, но сознательно уходит от деконструкции.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Творчество Е.Г. Водолазкина, будучи значительным явлением литературного процесса XXI века, во многом выполняет связующую функцию: выход каждого нового романа писателя порождает оживлённую дискуссию в литературных изданиях, на тематических форумах, в комментариях в социальных сетях и тем самым способствует диалогу читателей разных поколений, национальностей, взглядов. Это литература, которая объединяет, созидает, помогает преодолеть исторические травмы и состояние расколотости человека и мира.

Современная русская проза не только не утрачивает своего интереса к осмыслению мифа, но напротив, вступая в диалог с эпохой Серебряного века и заимствуя художественно-эстетические достижения модерна (а также наследуя проблематику этой культурной эпохи), становится мифоцентричной. Важным параметром, определяющим логику литературных процессов, является рефлексия советского культурного наследия – рецепция советского мифа. До начала 2000-х годов был широко распространён саркастическо-деструктивный (деконструктивный) вектор в художественном освоении такого мифа (характерный для эстетических и поэтических задач постмодернистской прозы), который отчётливо прослеживался в творчестве Т. Толстой, В. Сорокина, В. Пелевина и др. В 2010–2020-х гг. наметилась новая тенденция, нацеленная на «преодоление постмодернизма» и построение «созидательной» художественной системы, возвращающей литературу в аксиологическую плоскость. Ещё одной важной особенностью современного литературного процесса является эстетическое формирование жанра неисторического (во многом неомифологического) романа – констатирующего вневременность как некую особую художественную категорию (Е.Г. Водолазкин, М. Шишкин, А. Варламов и др.).

Е.Г. Водолазкин в романе «Лавр», переосмысливая произведения древнерусской литературы, создаёт новый миф о русском святом Арсении–Устине–Амвросии–Лавре. Идейная формула романа – «времени нет» – во многом реализуется на уровне пространства-времени. Е.Г. Водолазкин создаёт мифологический хронотоп, характеризующийся такими свойствами, как цикличность, изоморфизм, диффузионный характер. Основной разновидностью пространства является некое сложное, комплексное, антиномичное, мифологическое пространство-междумирие, в котором синтезируются и уравниваются антигонистические начала (например, кладбище – дом, пещера – лес, дом – болото и т.д.). Арсений–Устин–Амвросий–Лавр на протяжении всего действия находится в точке бифуркации, месте раздела–схождения сред и миров. Мифологическое пограничье необходимо писателю для изображения длительной инициации героя – превращения человека в святого. Так, например, дом (изба травника) и кладбище представляют собой единый топос, символизирующий Вечный Дом. Пространство скудельницы – антидом, нечто противоположное идее Дома – гармонии защищённости, успокоенности. Специфика пространства определяется предметами – атрибутами, заполняющими его. В этой связи особенно значимыми становятся предметы вещного мира, которые организуют мифопространство (печь, иконы, павлиньи перья в избе травника или, например, деревья, окружающие пещеру старца Лавра). В романе «Лавр» Е.Г. Водолазкин реализует «средневековую», нравственную концепцию времени, то есть темпоральную модель, характеризующуюся одновременностью, непрерывностью, нейтрализацией исторического и неисторического, разрушением причинности, спиральной направленностью и устремлённостью в вечность.

Романы «Авиатор», «Брисбен», «Оправдание Острова» в идейно-тематическом плане являются продолжениями «Лавра». Е.Г. Водолазкин раз за разом подвергает художественной рефлексии темы творчества, соотнесённости личной и всеобщей истории, поиска Бога, преодоления

времени, духовного искупления, памяти, коллективной травмы и т.д. Главные герои этих романов – убийца-художник, утративший дар к живописи, музыкант, которому поставили несовместимый с творчеством диагноз, трагически одинокая княжеская чета – одновременно существуют в настоящем и прошлом, по-модернистски остро ощущают разрыв времени, истории, памяти и культуры и пытаются преодолеть его. Пространственным воплощением идеи тотального разрыва становится пространство разрыва (например, островные комплексы в романах «Авиатор» и «Оправдание Острова»). Единое романное пространство организуется не только на уровне тем и идей, но также за счёт сквозных образов, мотивов, автоцитирования, повторяющихся нарративных приёмов и т.д. и порождённой ими диалогической связи. «Общими местами», благодаря которым осуществляется метатекстовое единство, становятся образы дома, кладбища, орнитологические символы, образ юной утопленницы, старца-наставника, растительные символы, мотив полёта и т.д.

Одним из главных конструкторов художественного мира Е.Г. Водолазкина является топос кладбища. Топос кладбища предстаёт в трёх ипостасях и проявляет себя как мифологическое пространство-междумирье (интерпространство); как коммеморативное пространство (место памяти и активного вспоминания, преодоления дискретного мира); как полилогическое место – пространство живого звучащего слова, пространство понимания и сопричастности. В основе пространственной архитектуры исследуемых романов фундаментальная оппозиция «кладбище – скудельница» (дом – ложный дом); примирение этих топосов, нейтрализация пространственного антагонизма героями является формальным воплощением «гамлетовской миссии» по восстановлению разрушенных связей в мире.

Поскольку многое в художественном мире Е.Г. Водолазкина имеет вертикальную устремлённость и часто актуализируется мотив полёта, стержневым символическим образом становится образ птицы.

Орнитоморфность – это свойство, объединяющее ряд персонажей Е.Г. Водолазкина. В «Лавре» Арсений сравнивается с солнечными птицами, харадром и фениксом, в «Авиаторе» Иннокентий Платонов проходит орнитологический путь «голубь – ночной ворон – авиатор (птица птиц)». В романе «Брисбен» Яновский-гоголь выполняет медиаторные функции: соединяет в своей душе украинское и русское, советское и постсоветское, примиряет русскость и европейскость. Фундаментом птичьей образности становятся фольклорные и литературные тексты, апокрифы, а также музыкальные произведения и даже балетные номера, однако в большей степени на бестиарную поэтику оказывают влияние средневековые памятники – «Толковая Палея» и «Физиолог». Благодаря орнитологическому коду осуществляется диалог романов Е.Г. Водолазкина с творчеством Ф.М. Достоевского («Бесы», «Преступление и наказание»), Н.В. Гоголя («Майская ночь, или Утопленница»), У. Шекспира («Феникс и Голубь»).

Компаративный анализ показал, что романы «Лавр» Е.Г. Водолазкина и «Парфюмер» П. Зюскинда обнаруживают множественные сходения на сюжетно-фабульном уровне, уровне персонажей и в своей структуре воспроизводят евангельский миф. Герои этих романов – выдающиеся творцы, персонажи-мифы, обладающие исключительной ольфакторной картиной мира. Принципиальное отличие этих романов заключается в том, что П. Зюскинд как постмодернист травестирует новозаветную историю, а Е.Г. Водолазкин, выступающий представителем новой литературной эпохи, уходит от деконструкции.

Отличительной чертой авторского художественного метода является кинематографичность – особого рода визуальная насыщенность текста, которая достигается за счёт использования кинематографических приёмов и техник: монтажа, фокализации (игры точками зрения, интенциональности взгляда), панорамирования, чередования планов, имитации пролётов камеры и др. В совокупности эти средства позволяют автору создать

ситуацию динамического наблюдения и добиться максимальной зримости текста. В романе «Оправдание Острова» Е.Г. Водолазкин конструирует полноценное кинематографическое пространство (действие романа разворачивается в том числе на съёмочной площадке) и всесторонне реализует возможности «инструментария». Едва ли не главной визуальной метафорой в романистике Е.Г. Водолазкина является «взгляд сверху» / «взгляд Бога», что отсылает к хронотопу древнерусских летописей. Кинематографические средства работают на создание вечностного хронотопа, в котором уничтожается дистанция между земным и небесным, близким и далёким, настоящим, прошлым и будущим. Монтаж в творчестве Е.Г. Водолазкина становится не только техническим средством оформления композиции романов и сцен-кадров, но также фундаментальным философским, этическим принципом: главные герои, пребывающие в хронотопе разрыва, производят монтаж реальности – сцепляют непохожие времена и пространства.

Значительной перспективой дальнейшего изучения творчества Е.Г. Водолазкина является исследование поэтики прозы посредством расширения корпуса анализируемых текстов с учетом выхода новых произведений и включения в него не только романов, но и малых литературных форм – повестей, рассказов, путевых заметок, эссе, а также пьес. Это будет способствовать созданию целостной художественной концепции писателя, в которой каждое произведение, обладая уникальным самостоятельным характером, дополняет и уточняет поэтику прозы в целом. Кроме того, перспективным представляется системное исследование творчества Е.Г. Водолазкина в ракурсе интермедиального взаимодействия – диалога литературы, театра, кино и телевидения.

**СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ****I**

1. Библия. Книги Священного писания Ветхого и Нового завета. – М.: Российское библейское общество, 2012. – 538 с.
2. Бальмонт, К.Д. Песни мстителя / К.Д. Бальмонт. – Париж, 1907. – 64 с.
3. Бардуго, Л. Кровь и восход / Л Бардуго. – М.: АСТ, 2018. – 414 с.
4. Блок, А.А. Полн. собр. соч.: в 20 т. Т.5 / А.А. Блок. – М.: Наука, 1999. – 563 с.
5. Водолазкин, Е.Г. Авиатор / Е.Г. Водолазкин. – М.: АСТ: Редакция Елены Шубиной, 2017. – 410 с.
6. Водолазкин, Е.Г. Брисбен / Е.Г. Водолазкин. – М.: АСТ: Редакция Елены Шубиной, 2019. – 410 с.
7. Водолазкин, Е.Г. Дом и остров, или инструмент языка / Е.Г. Водолазкин. – М.: АСТ: Редакция Елены Шубиной, 2017. – 384 с.
8. Водолазкин, Е.Г. Идти бестрепетно / Е.Г. Водолазкин. – М.: АСТ: Редакция Елены Шубиной, 2020. – 409 с.
9. Водолазкин, Е.Г. Лавр / Е.Г. Водолазкин. – М.: АСТ: Редакция Елены Шубиной, 2015. – 440 с.
10. Водолазкин, Е.Г. Оправдание Острова / Е.Г. Водолазкин. – М.: АСТ: Редакция Елены Шубиной, 2021. – 405 с.
11. Водолазкин, Е.Г. Сестра четырёх: пьесы / Е.Г. Водолазкин. – М.: АСТ: Редакция Елены Шубиной, 2020. – 318 с.
12. Геласимов, А.В. Жажда / А.В. Геласимов. – М.: Яуза, 2004. – 314 с.
13. Геласимов, А.В. Рахиль: роман с клеймами / А.В. Геласимов. – М.: Эксмо, 2010. – 378 с.
14. Горький, М. Собр. соч.: в 30 т. Т. 23. / М. Горький. – М.: Государственное издательство художественной литературы, 1953. – с. 464.

15. Достоевский, Ф.М. Полн. собр. соч.: в 30 т. Т.10. Бесы / Ф.М. Достоевский. – Л.: Наука, 1974. – 518 с.
16. Достоевский, Ф.М. Полн. собр. соч.: в 30 т. Т.6. Преступление и наказание / Ф.М. Достоевский. – Л.: Наука, 1973. – 423 с.
17. Зюскинд, П. Парфюмер / П. Зюскинд. – СПб.: Азбука-классика, 2008. – 283 с.
18. Крусанов, П.В. Укус ангела / П.В. Крусанов. – СПб.: Азбука, 2013. – 284 с.
19. Крусанов, П.В. Укус ангела / П.В. Крусанов // Октябрь. – 1999. – № 12. – С. 41–98.
20. Набоков, В.В. Русский период. Собр. соч.: в 5 т. Т. 2 / В.В. Набоков. – СПб.: Симпозиум, 2009. – 780 с.
21. Овидий, Назон Публий. Собр. соч.: в 2 т. Т.1 / Овидий. – СПб.: Студия Биографика, 1994. – 526 с.
22. Овидий, Назон Публий. Собр. соч.: в 2 т. Т.2 / Овидий. – СПб.: Студия Биографика, 1994. – 526 с.
23. Пришвин, М.М. За волшебным колобком: Повести / М.М. Пришвин. – М.: Моск. рабочий, 1984. – 415 с.
24. Пушкин, А.С. Полн. собр. соч.: в 10 т. Т.3 / А.С. Пушкин. – Л.: Наука, 1977. – 495 с.
25. Слово о полку Игореве. – Л.: Сов. писатель, 1967. – 539 с.
26. Шекспир, У. Полн. собр. соч.: в 8 т. Т.8 / У. Шекспир. – М.: Искусство, 1960. – 632 с.
27. Эпос о Гильгамеше (О всевидавшем). – М., Л.: Изд-во Акад. наук СССР, 1961. – 214 с.

## II

28. Абрамян, Л. Ленин как трикстер / Л. Абрамян // Современная российская мифология. – М., 2005. – С. 145–189.
29. Аверинцев, С.С. Переводы: Многоценная жемчужина / С.С. Аверинцев. – К.: ДУХ І ЛІТЕРА, 2004. – 450 с.

30. Андреев, И.М. Православная апологетика / И.М. Андреев // Азбука веры [электронный ресурс]. – URL: <https://azbyka.ru/otechnik/bogoslovie/https://azbyka.ru/pravoslavnaia-apologetika/> (дата обращения: 20.04.2022).
31. Аросев, Г. Важнее настоящего (Евгений Водолазкин. Авиатор) [Электронный ресурс] / Г. Аросев // Новый мир. – 2016. – № 7. – URL: [http://magazines.russ.ru/novyi\\_mi/2016/7/vazhnee-nastoyashego-evgenij-vodolazkin-aviator.html](http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2016/7/vazhnee-nastoyashego-evgenij-vodolazkin-aviator.html) (дата обращения: 20.04.2022).
32. Архангельская, А.В. Время древнерусское и современное в романе Евгения Водолазкина «Лавр» / А.В. Архангельская // Материалы научной конференции «Ломоносовские чтения» 2013 г. и Международной научной конференции студентов, аспирантов и молодых ученых «Ломоносов–2013». – Севастополь, 2013. – Т. 1. – С. 113–114.
33. Астахова, Е.С. Языковое осмысление иномирия как пространства в художественном тексте / Е.С. Астахова // Гуманитарные и юридические исследования. – 2021. – №4. – С. 175–185.
34. Афанасьев, А.Н. Поэтические воззрения славян на природу. В 3 т. Т.1 / А.Н. Афанасьев. – М.: Индрик, 1994. – 800 с.
35. Афанасьев, А.Н. Поэтические воззрения славян на природу. В 3 т. Т.2 / А.Н. Афанасьев. – М.: Индрик, 1994. – 784 с.
36. Балашов, Д.М., Новичкова, Т.А. Русский былинный эпос / Д.М. Балашов, Т.А. Новичкова // Былины: в 25 т. Т. 1. – СПб.: Наука; М.: Классика, 2001. – С. 21–78.
37. Бахтин, М.М. Собр. соч.: в 7 т. Т.3 / М.М. Бахтин. – М.: Языки славянских культур, 2012. – 877 с.
38. Бахтин, М.М. Формы времени и хронотопа в романе / М.М. Бахтин // Собр. соч.: в 7 т. Т 3: теория романа. – М.: Языки славянских культур, 2012. – С. 192–273.

39. Башляр, Г. Избранное: поэтика пространства / Г. Башляр. – М.: Российская политическая энциклопедия, 2004. – 373 с.
40. Башмакова, М. «Жизнь состоит из рифм» [электронный ресурс] / М. Башмакова // Коммерсантъ. – URL: <https://www.kommersant.ru/doc/3806967> (дата обращения 20.04.2022).
41. Белова, О.О «грешных» животных в славянских легендах / О.О. Белова // Концепт греха в славянской и еврейской культурной традиции. Сб. статей. – М., 2000. – С. 7–19.
42. Бергсон, А. Длительность и одновременность (по поводу теории Эйнштейна) / А. Бергсон. – Петербург: Academia, 1923. – 154 с.
43. Бергсон, А. Творческая эволюция. Материя и память / А. Бергсон. – Минск: Харвест, 1999. – 1407 с.
44. Бердникова, О.А., Голицына, Т.Н. Локативная сфера романа Евг. Водолазкина «Лавр» (часть I. книга познания) / О.А. Бердникова, Т.Н. Голицына // Актуальные вопросы современной филологии и журналистики. – 2015. – №4 (18). – С. 135–139.
45. Бердяев, Н.А. Ставрогин / Н.А. Бердяев // Библиотека «Вехи» [электронный ресурс]. – URL: <http://www.vehi.net/berdyayev/stvrogin.html> (дата обращения: 24.04.2022).
46. Бобылёва, А.Л., Прохорова, Т.Г. Антиутопический пафос и специфика хронотопа в ранней прозе В.О. Пелевина / А.Л. Бобылёва, Т.Г. Прохорова // Учёные записки Казанского университета. – 2014. – Т. 156. – Кн. 2. – С. 55–64.
47. Богданова, О.А. Усадьба и дача в русской литературе XIX–XXI вв.: топика, динамика, мифология: Монография / О.А. Богданова. – М.: ИМЛИ РАН, 2019. – 288 с.
48. Борода, Е.В. Государь и его государство: опыт воплощения идеи в художественном мире Павла Крусанова / Е.В. Борода // Вестник РУДН. – Серия: Литературоведение, журналистика. – 2009. – №1. – С. 32–38.

49. Борода, Е.В. Петербургский фундаментализм. Незримая империя Павла Крусанова / Е.В. Борода // Вопросы литературы. – 2009. – № 4. – С. 50–61.
50. Бочкина, М.В. Отражение средневековой концепции времени в романах Е. Водолазкина «Лавр» и «Авиатор» / М.В. Бочкина // Вестник Российского университета дружбы народов. – Серия: Литературоведение. Журналистика. – 2017. – Т. 22. – № 3. – С. 475–483.
51. Бочкина, М.В. Распад связи времен и его преодоление в романах «Письмовник» М. Шишкина, «Лестница Якова» Л. Улицкой и «Авиатор» Е. Водолазкина / М.В. Бочкина // Litera. – 2017. – № 4. – С. 87–93.
52. Бочкина, М.В., Голубков, М.М. Понятия «исторического» и «неисторического» в эстетической и философской системе романа «Авиатор» Е. Водолазкина / М.В. Бочкина, М.М. Голубков // Вестник РУДН. – Серия: Литературоведение. Журналистика. – 2018. – Т. 23. – № 2. – С. 188–197.
53. Бугулова, И. Остров сокровищ // И. Бугулова / Российская газета [электронный ресурс]. – URL: <https://rg.ru/2020/11/26/evgenij-vodolazkin-rasskazal-o-svoem-novom-romane-opravdanie-ostrova.html> (дата обращения: 20.04.2022).
54. Буслаев, Ф.И. Русские быт и духовная культура / Ф.И. Буслаев. – М.: Институт русской цивилизации, 2015. – 999 с.
55. Веденкова, Е.С. Исследование художественного пространства-времени: вопросы методологии / Е.С. Веденкова // Вестник ТГУ. – 2011. – №12. – С.279–284.
56. Вересаев, В.В. Гоголь в жизни: систематический свод подлинных свидетельств современников / В.В. Вересаев. – М., Л.: Academia, 1933. – 529 с.

57. Веселовский, А.Н. Ещё к вопросу о дуалистических космогониях / А.Н. Веселовский // Разыскания в области духовного стиха: XVIII–XXIV. – СПб, 1893. – Вып. 6. – С. 32–48.
58. Владимирцев, В.П. Животные в поэтологии Достоевского: народно-христианское бестиарное предание / В.П. Владимирцев // Проблемы исторической поэтики. – 1998. – №5. – С. 312–320.
59. Владимирцев, В.П. Поэтический бестиарий Достоевского / В.П. Владимирцев // Достоевский и мировая культура. – 1999. – №12. – С. 120–134.
60. Водолазкин, Е.Г. Всемирная история в литературе Древней Руси (на материале хронографического и палейного повествования XI–XV вв.) / Е.Г. Водолазкин. – СПб.: Пушкинский Дом, 2008. – 493 с.
61. Водолазкин, Е.Г. Из истории Кирилло-Белозёрских палей / Е.Г. Водолазкин // Книжные центры Древней Руси: Книжники и рукописи Кирилло-Белозёрского монастыря. – СПб., 2014. – С. 286–309.
62. Водолазкин, Е.Г. О средневековой письменности и современной литературе / Е.Г. Водолазкин // Текст и традиция. – 2013. – Т. 1. – С. 37–65.
63. Водолазкин, Е.Г. О юродстве. Заметки на полях романа «Лавр»: сайт Евгения Водолазкина [Электронный ресурс] / Е.Г. Водолазкин. – 2014. – URL: [https://evgenyvodolazkin.ru/92\\_o-yurodstve-zametki-na-polyax-romana-lavr](https://evgenyvodolazkin.ru/92_o-yurodstve-zametki-na-polyax-romana-lavr) (дата обращения: 20.04.2022).
64. Водолазкин, Е.Г. Поющий в степи / Е.Г. Водолазкин // Писатели о литературе, о времени, о себе. – СПб.: Азбука, 2018. – С. 138–144.
65. Водолазкин, Е.Г. Хронология русской хронографии. Часть 1 / Е.Г. Водолазкин // ТОДРЛ. – Т. 49. – СПб., 1996. – С. 22–35.
66. Волшебная жена – лебедь, гусыня, утка, журавль [Электронный ресурс] // Берёзкин Ю.Е., Дувакин Е.Н. Тематическая классификация и распределение фольклорно-мифологических мотивов по ареалам.

- Аналитический каталог. / Ю.Е. Берёзкин, Е.Н. Дувакин. – URL: <https://ruthenia.ru/folklore/berezkin/e9i.html> (дата обращения 30.03.2022).
67. Ворон добывает солнце [Электронный ресурс] // Берёзкин Ю.Е., Дувакин Е.Н. Тематическая классификация и распределение фольклорно-мифологических мотивов по ареалам. Аналитический каталог / Ю.Е. Берёзкин, Е.Н. Дувакин. – URL: <https://ruthenia.ru/folklore/berezkin/a13a1.html> (дата обращения 30.03.2022).
68. Ворон прячет солнце [Электронный ресурс] // Берёзкин Ю.Е., Дувакин Е.Н. Тематическая классификация и распределение фольклорно-мифологических мотивов по ареалам. Аналитический каталог. / Ю.Е. Берёзкин, Е.Н. Дувакин. – URL: <https://ruthenia.ru/folklore/berezkin/a13a.html> (дата обращения 30.03.2022).
69. Гаспаров, Б. Поэтика «Слова о полку Игореве» / Б. Гаспаров. – Wien: Wiener Slawistischer Almanach, 1984. – 405 с.
70. Генис, А.А. Довлатов и окрестности / А.А. Генис. – М.: Вагриус, 2004. – 285 с.
71. Герасимова, Л.Е. «Роман-житие» Е. Водолазкина «Лавр» / Л.Е. Герасимова // Межрегиональные Пименовские чтения. – 2016. – Т. 13. – С. 152–157.
72. Герасимова, С.В. Архетип и логос печи и камина / С.В. Герасимова // Вестник Российского университета дружбы народов. – Серия: Теория языка. Семиотика. Семантика. – 2019. – Т. 10. – № 2. – С. 353–371.
73. Гилилов, И.М. Игра об Уильяме Шекспире, или Тайна Великого Феникса / И.М. Гилилов. – М.: Международные отношения, 2001. – 509 с.
74. Голубков, М.М. Время как проблема (к аксиологии современного романа) / М.М. Голубков // V Международная научная конференция Русская литература XX–XXI веков как единый процесс (проблемы

- теории и методологии изучения). Материалы конференции. – М.: МАКС Пресс, 2016. – С. 15–20.
75. Гончаров, С.А. Творчество Гоголя в религиозно-мистическом контексте: Монография / С.А. Гончаров. – СПб.: Изд-во РГПУ им. А.И. Герцена, 1997. – 338 с.
76. Городцов, П.А. Западносибирские народные легенды о творении мира и борьбе духов / П.А. Городцов // Этнографическое обозрение. – 1909. – № 1. – Кн. 80. – С. 50–63.
77. Губинская, А.А. “Shadow and bone”: negative spaces of meaning / А.А. Губинская // История: факты и символы. – 2021. – № 3(28). – С. 94–107.
78. Гудин, Д.С. Эраст Фандорин – русский Шерлок Холмс? / Д.С. Гудин // Славянский мир: духовные традиции и словесность: сб. мат. Международной научной конференции. – Выпуск 7. – Тамбов, 2016. – С. 406–410.
79. Гуревич, А.Я. Категории средневековой культуры / А.Я. Гуревич. – М.: Искусство, 1984. – 349 с.
80. Данилкин, Л.А. Юрий Гагарин / Л.А. Данилкин. – М.: Молодая гвардия, 2011. – 509 с.
81. Добролюбов, Н.А. Забитые люди / Н.А. Добролюбов // Русские классики. Избранные литературно-критические статьи. – М.: Наука, 1970. – 615 с.
82. Евгений Водолазкин о пластиковых бутылках в Средневековье, хронофагах и ДиКаприо // Cosmopolitan [электронный ресурс]. – URL: <https://yandex.ru/turbo/cosmo.ru/s/lifestyle/films/evgeniy-vodolazkin-o-plastikovyh-butylkah-v-srednevekovye-hronofagah-i-dikaprio/> (дата обращения: 20.04.2022).
83. Евгений Водолазкин ответил на вопросы читателей // Лабиринт [электронный ресурс]. – URL: <https://www.labyrinth.ru/news/14090/> (дата обращения 20.04.2022).

84. Евгений Водолазкин подписал контракт на экранизацию своего романа [Электронный ресурс]. – URL: <https://evgenyvodolazkin.ru/evgenij-vodolazkin-podpisal-kontrakt-na-ekranizaciyu-svoego-romana> (дата обращения: 02.07.2021).
85. Евгений Водолазкин. Какую роль играет время в литературе [электронный ресурс] // Фонтанка.Ру. – URL: <https://www.fontanka.ru/2016/02/17/152/> (дата обращения: 21.04.2022).
86. Евгений Германович Водолазкин // Страница сотрудника на сайте Пушкинского Дома [электронный ресурс]. – URL: <http://pushkinskiydom.ru/otdel-drevnerusskoj-literatury/sotrudniki/evgenij-germanovich-vodolazkin/> (дата обращения: 20.04.2022).
87. Есаулов, И.А. Категория соборности в русской литературе (к постановке проблемы) / И.А. Есаулов // Проблемы исторической поэтики. – 1994. – №3. – С. 32–60.
88. Есенин, С.А. Полн. собр. соч.: в 7 т. Т.5 / С.А. Есенин. – М.: Наука, 1997. – 557 с.
89. Ефименкова, Б.Б. Севернорусская причеть. Междуречье Сухоны и Юга и верховья Кокшеньги (Вологодская обл.) / Б.Б. Ефименкова. – М.: Советский композитор, 1980. – 392 с.
90. Журавель, О.Д. Визуальная поэтика Евгения Водолазкина / О.Д. Журавель // Знаковые имена современной русской литературы. Евгений Водолазкин / под ред. А. Скотницкой, Я. Свежего. – Краков: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2019. – С. 97–108.
91. Жучкова, А.В. Преодолевшие постмодернизм / А.В. Жучкова // Филология и литературоведение. – 2015. – № 3 [Электронный ресурс]. – URL: <http://philology.snauka.ru/2015/03/1351> (дата обращения: 20.04.2022).
92. Жучкова, А.В., Музафьярова, И.Р. Концепция времени в романе Е.Г. Водолазкина «Лавр» / А.В. Жучкова, И.Р. Музафьярова // Филологос. – 2014. – № 23(4). – С. 35–40.

93. Зеленин, Д.К. Избранные труды. Очерки русской мифологии: Умершие неестественною смертью и русалки / Д.К. Зеленин. – М.: Индрик, 1995. – 430 с.
94. Иванов, В.В., Топоров, В.Н. Славянские языковые моделирующие семиотические системы (Древний период) / В.В. Иванов, В.Н. Топоров. – М.: Наука, 1965. – 245 с.
95. Иванова, Д.М. Время и безвремя в романах «Лавр» Евгения Водолазкина и «Письмовник» Михаила Шишкина / Д.М. Иванова // Социально-гуманитарные проблемы образования и профессиональной самореализации: сборник материалов Всероссийского научного форума молодых исследователей. – М, 2016. – С. 55–59.
96. Изречения египетских отцов. Памятники литературы на коптском языке. – СПб.: Алетейя, 2001. – 377 с.
97. Истрин, В.М. Александрия русских хронографов. Исследования и текст / В.М. Истрин. – М.: В Университетской типографии, 1893. – 356 с.
98. Калдыбекова, Ж.А. Художественное время в романе Е. Водолазкина «Лавр» / Ж.А. Калдыбекова // Наука и современность. – 2015. – № 37-1. – С. 103–107.
99. Каманьи, Ф. Образ кладбища в прозе Евгения Водолазкина / Ф. Каманьи // Знаковые имена русской литературы. Евгений Водолазкин. Коллективная монография под ред. Анны Скотницкой и Януша Свежего. – Краков, 2019. – С. 121–134.
100. Камчатнов, А.М. Палея Толковая / А.М. Камчатнов. – М.: Согласие, 2002. – 647 с.
101. Карбасова, Т.Б., Руди, Т.Р. Общежительство и пустынножительство в Древней Руси (на материале житий XI-XVII веков) / Т.Б. Карбасова, Т.Р. Руди // Церковь и время. Научно-богословский и церковно-научный журнал. – Т. 54. – Вып. 1. – М., 2011. С. 222–246.
102. Клейн, Й. «Слово о полку Игореве» и апокалиптическая литература (К постановке вопроса о топике древнерусской литературы) / Й. Клейн //

- Труды Отдела древнерусской литературы Института русской литературы (Пушкинского Дома) АН СССР. – Л., 1976. – Т. 34. – С. 104–115.
103. Клиценко, Ю. Прообразы Честного Древа Креста / Ю. Клиценко [электронный ресурс]. – URL: <https://rusk.ru/st.php?idar=112637> (дата обращения: 20.04.2022).
104. Кобзарь, Е.Р. Сотериологические мотивы в романах В. Набокова «Лолита» и Е. Водолазкина «Лавр» / Е.Р. Кобзарь // Филологический класс. – 2015. – №1 (39). – С.105–108.
105. Коробкова, Е. Евгений Водолазкин: «Самые важные дары были даны нам в детстве» / Е. Коробкова // Комсомольская правда [электронный ресурс]. – URL: <https://www.kp.ru/daily/26923/3970468/> (дата обращения: 20.04.2022 г.).
106. Кривко, Р.Н., Чернышева, М.И. Лексикографические миниатюры: критические заметки по русской и церковнославянской исторической лексикографии / Р.Н. Кривко, М.И. Чернышева // Slověne. – 2015. – Т. IV. – № 1. – С. 204–217.
107. Креницын, А.Б. Образ хромоножки в перспективе мотивной структуры романов Достоевского / А.Б. Креницын // Вестник московского университета. – Сер. 9. Филология. – 2010. – № 3. – С. 54–69.
108. Кротова, Д.В. Модели интерпретации проблемы времени в современном романе: «Лавр» Е. Водолазкина, «Миусская площадь» М. Голубкова / Д.В. Кротова // Вестник Московского государственного областного университета. – Сер.: Русская филология. – 2017. – № 4. – С. 96–105.
109. Кротова, Д.В. Онтология смерти в романе М. Шишкина «Письмовник» / Д.В. Кротова // Вестник Российского университета дружбы народов. – Сер.: Литературоведение. Журналистика. – 2021. – Т. 26. – № 1. – С. 43–51.

110. Кротова, Д.В. Принципы моделирования автобиографического мифа в творчестве П. Крусанова / Д.В. Кротова // Филология: научные исследования. – 2017. – № 3. – С. 23.
111. Кротова, Д.В. Размышления о революции в творчестве А. Варламова и Е. Водолазкина («Мысленный волк» и «Авиатор») / Д.В. Кротова // Вестник Российского университета дружбы народов. – Серия: Литературоведение. Журналистика. – 2018. – Т. 23. – № 4. – С. 393–401.
112. Кузнецова, В.С. Дуалистические легенды о сотворении мира в восточнославянской фольклорной традиции / В.С. Кузнецова. – Новосибирск, 1998. – 247 с.
113. Кулаковский, М.Н. Роль вставных конструкций в пространственной организации художественного текста / М.Н. Кулаковский // Верхневолжский филологический вестник. – 2019. – №1. – С. 93–99.
114. Кучина, Т.Г., Ахапкина, Д.Н. «Конвертировать бытие в слово»: Nomoscribens в прозе Евгения Водолазкина / Т.Г. Кучина, Д.Н. Ахапкина // Вестник КГУ. – 2016. – №6. – С. 105–108.
115. Левина, Т.В. Эссенциализм киноавангарда / Т.В. Левина // Идеи и идеалы. – 2012. – № 4. – С. 159–174.
116. Липовецкий, М. Анахронизмы в Лавре Евгения Водолазкина, или Насколько серьёзна «новая серьёзность» / М. Липовецкий // Знаковые имена русской литературы. Евгений Водолазкин. Коллективная монография под ред. Анны Скотницкой и Януша Свежего. – Краков, 2019. – С. 49–66.
117. Лисова, А.Е. Категория времени в художественном мире Е.Г. Водолазкина / А.Е. Лисова. – М., Берлин: Директ-Медиа, 2020. – 81 с.
118. Лихачёв, Д.С. Древний Новгород как столица – предшественник Петербурга / Д.С. Лихачёв // Воспоминания. Раздумья. Работы разных лет: в 3 т. Т.2. – СПб.: АРС, 2006. – 511 с.

119. Лихачёв, Д.С. Историческая поэтика русской литературы. Смех как мировоззрение и другие работы / Д.С. Лихачёв. – СПб.: Алетейя, 1999. – 508 с.
120. Лихачёв, Д.С. Поэтика древнерусской литературы / Д.С. Лихачёв. – Л.: Художественная литература, 1971. – 413 с.
121. Лихачёв, Д.С. Художественная среда литературного произведения / Д.С. Лихачёв // Симпозиум «Проблемы ритма, художественного времени и пространства в литературе и искусстве». Тезисы и аннотации. – Л.: Советский писатель, 1970. С. 7–9.
122. Лосев, А.Ф. Из ранних произведений / А.Ф. Лосев. – М.: Правда, 1990. – 655 с.
123. Лотман, Ю.М. О русской литературе. Статьи и исследования (1958–1993) / Ю.М. Лотман. – СПб.: Искусство–СПБ, 1997. – 845 с.
124. Лотман, Ю.М. Структура художественного текста. Анализ поэтического текста / Ю.М. Лотман. – СПб.: Азбука, 2016. – 701 с.
125. Лотман, Ю.М. Художественное пространство в прозе Гоголя / Ю.М. Лотман // В школе поэтического слова: Пушкин. Лермонтов. Гоголь. – М.: Просвещение, 1988. – С. 251–292.
126. Луценко, Е.М., Погорелая, Е.А. Хронотоп угрозы и ее метафорическое преодоление в российском интеллектуальном романе XXI в. / Е.М. Луценко, Е.А. Погорелая // Новый филологический вестник. – 2019. – №3 (50). – С. 135–148.
127. Маглий, А.Д. Времени нет. Евгений Водолазкин / А.Д. Маглий // Вопросы литературы. – 2016. – № 2. – С. 18–33.
128. Маглий, А.Д. Неисторический роман XXI века / А.Д. Маглий // Stephanos. – 2016. – № 1(15). – С. 65–73.
129. Мальчивецкая, Ю.В., Попова, Т.Г. Редкая и устаревшая лексика в романе Е. Водолазкина «Лавр» / Ю.В. Мальчивецкая, Т.Г. Попова. – Саарбрюкен: Lap Lambert, 2017. – 193 с.

130. Мартянова, И.А. Кинематографичность литературного текста (на материале современной русской прозы) / И.А. Мартянова // Вестник Южно-Уральского государственного гуманитарно-педагогического университета. – 2017. – № 1. – С. 136–141.
131. Махнина, Н.Г., Насрутдинова, Л.Х. Прошлое – настоящее – будущее в «петербургских драмах» Е. Водолазкина / Н.Г. Махнина, Л.Х. Насрутдинова // Филология и культура. – 2020. – № 1(59). – С. 183–188.
132. Махнина, Н.Г., Сидорова, М.М. Историческое время в романе Е. Водолазкина «Лавр» (к постановке проблемы) / Н.Г. Махнина, М.М. Сидорова // Филология и культура. – 2016. – № 2(44). – С. 271–274.
133. Махнина, Н.Г., Сидорова, М.М. Мифологема смерти / рождения в романе Е. Водолазкина «Лавр» / Н.Г. Махнина, М.М. Сидорова // Филология и культура. – 2017. – № 2(48). – С. 174–178.
134. Международный научный семинар переводчиков романа «Лавр» Евгения Водолазкина состоялся в Гранаде // Международная ассоциация преподавателей русского языка и литературы [электронный ресурс]. – URL: <http://ru.mapryal.org/news/mezhdunarodnij-nauchnij-seminar-perevodchikov-romana-evgeniya-vodolazkina-lavr-sostoyalsya-v-granade> (дата обращения: 22.04.2022).
135. Мелетинский, Е.М. Мифы народов мира: в 2 т. Т. 1 / Е.М. Мелетинский. – М., 1980. – 671 с.
136. Мелетинский, Е.М. Поэтика мифа / Е.М. Мелетинский. – М.: Восточная литература, 2000. – 406 с.
137. Мещерский, Н.А. К истории текста славянской книги Еноха / Н.А. Мещерский // Византийский временник. – Т. 24. – 1964. – С.
138. Мильков, В.В. Древнерусские апокрифы / В.В. Мильков. – СПб.: Издательство Русского христианского гуманитарного института, 1999. – 891 с.
139. Мишарин, А.Н, Тарковский, А.А. Зеркало / А.Н. Мишарин, А.А. Тарковский // Киносценарии. – 1994. – №6. – С.91–108.

140. Мишучков, А.А. Специфика и функции мифологического сознания / А.А. Мишучков // Кредо. – 2000. – №6. – С. 97–101.
141. Мочульский, В.Н. Историко-литературный анализ стиха о голубиной книге. / В.Н. Мочульский – Варшава: Типография Михаила Земкевича, 1887. – 256 с.
142. Мочульский, В.Н. Происхождение «Физиолога» и его начальные судьбы в литературах Востока и Запада / В.Н. Мочульский // Русский филологический вестник. – Варшава: Типография Марии Земкевич. – 1889. – Т. XXII. – С. 63–108.
143. Неклюдов, С.Ю. Поэтика эпического повествования: пространство и время / С.Ю. Неклюдов. – М., 2015. – 214 с.
144. Неклюдов, С.Ю. Структура и функция мифа / С.Ю. Неклюдов // Мифы и мифология в современной России. – М.: АИРО-XX, 2000. – С. 17–38.
145. Нестеров, А. «И всегда отличать одно от другого», или о «символических контекстах» совы и филина в европейской живописи XV–XVII вв. / А. Нестеров // Бестиарий ненависти: коллективная монография. – Тула: Аквариус, 2021. – С. 24–35.
146. Николаев, А.И. Основы литературоведения / А.И. Николаев. – Иваново: ЛИСТОС, 2011. – 255 с.
147. Ничипоров, И.Б. Парадоксы памяти в современном русском романе: «Авиатор» Е. Водолазкина / И.Б. Ничипоров // Ученые записки Орловского государственного университета. – 2019. – № 1(82). – С. 127–130.
148. Нора, П. Франция-память / П. Нора, М. Озуф, Ж. де Пюимеж, М. Винок. – СПб.: Изд-во С.-Петербур. ун-та, 1999. – 325 с.
149. Нургалеева, Д.В. Хронотоп «псковских» глав романа Е.Г. Водолазкина «Лавр» / Д.В. Нургалеева // Челябинский гуманитарий. – 2017. – № 4(41). – С. 41–45.
150. Нургалеева, Д.В. Хронотоп «схимнических» глав в романе Е.Г. Водолазкина «Лавр» / Д.В. Нургалеева // Традиционные национально-

культурные и духовные ценности как фундамент инновационного развития России. – 2017. – № 2(12). – С. 91–94.

151. Ныряльщик – птица [электронный ресурс] // Берёзкин Ю.Е., Дувакин Е.Н. Тематическая классификация и распределение фольклорно-мифологических мотивов по ареалам. Аналитический каталог / Ю.Е. Берёзкин, Е.Н. Дувакин. – URL: <http://www.ruthenia.ru/folklore/berezkin/cbc.html> (дата обращения 15.03.2022).
152. Осьмухина, О.Ю. Идиостиль писателя-постмодерниста: специфика воплощения интертекстуальности в современной отечественной прозе / О.Ю. Осьмухина // Интертекстуальность художественного дискурса. – Астрахань, 2018. – С. 184–191.
153. Осьмухина, О.Ю., Куряев, И.Р. Литература и кинематограф в социокультурном пространстве XX столетия / О.Ю. Осьмухина, И.Р. Куряев. – Саранск: Национальный исследовательский Мордовский государственный университет им. Н.П. Огарёва, 2022. – 100 с.
154. Павлов, С.Г. Сакральная семиотика романа Е. Водолазкина «Лавр» / С.Г. Павлов // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. – 2017. – № 2. – С. 237–242.
155. Павлов, С.Г. Языковая репрезентация идеологем Pax Americana и Святая Русь в романе Е. Водолазкина «Лавр» / С.Г. Павлов // Труды Нижегородской Духовной семинарии. – 2020. – № 18. – С. 403–424.
156. Пастуро, М. Чёрный. История цвета / М. Пастуро. – М.: Новое литературное обозрение, 2017. – 161 с.
157. Пивоев, В.М. Мифологическое сознание как способ освоения мира / В.М. Пивоев. – Петрозаводск: Карелия, 1991. – 109 с.
158. Писатель Евгений Водолазкин о новом романе «Оправдание Острова». Вечерний Ургант. Фрагмент выпуска от 10.12.20 // Сайт «Первого канала» [электронный ресурс]. – URL: <https://www.1tv.ru/shows/vecherniy-urgant/gosti/evgeniy-vodolazkin->

vecherniy-urgant-fragment-vypuska-ot-10-12-2020 (дата обращения: 24.04.2022).

159. Плутарх. Грилл, или о том, что животные обладают разумом / Плутарх // Поздняя греческая проза. – М., 1960. – 695 с.
160. По «Авиатору» снимут полнометражный фильм [Электронный ресурс]. – URL: <https://evgenyvodolazkin.ru/po-aviatoru-snimut-polnometrazhnyj-film> (дата обращения: 02.03.2022).
161. Подгорбунских, Н.А. Культ рода как основа телесных наказаний / Н.А. Подгорбунских // Фольклор Урала. – Свердловск, 2000. – Вып. 11. – Устная и рукописная традиции. – 156–173.
162. Подрезова, Н.Н., Харлашкин Ю.С. Семантика кладбищенского хронотопа в романе Е. Г. Водолазкина «Лавр» / Н.Н. Подрезова, Ю.С. Харлашкин // Сибирский филологический журнал. – 2018. – №2. – С.134–140.
163. Полтавец, Е.Ю. Феникс и фабула о трагической неосуществимости любви / Е.Ю. Полтавец // Птица как образ, символ, концепт в литературе, культуре и языке: Коллективная монография. – М.: Книгодел, 2019. – С. 118–130.
164. Потанина, Н.Л. Типы моделирования пространства/времени в поколенческом дискурсе Ю. Герман / Н.Л. Потанина // Вопросы когнитивной лингвистики. – 2017. – №2. С. 44–50.
165. Потебня, А.А. Слово и миф / А.А. Потебня. – М.: Правда, 1989. – 622 с.
166. Прокофьева, В.Ю., Пыхтина, Ю.Г. Анализ художественного текста в аспекте его пространственных характеристик / В.Ю. Прокофьева, Ю.Г. Пыхтина. – Оренбург, 2006. – 99 с.
167. Птицы: успешный и неуспешный ныряльщики [Электронный ресурс] // Берёзкин Ю.Е., Дувакин Е.Н. Тематическая классификация и распределение фольклорно-мифологических мотивов по ареалам. Аналитический каталог / Ю.Е. Берёзкин, Е.Н. Дувакин. – URL:

<https://ruthenia.ru/folklore/berezkin/c6c1.html> (дата обращения 30.03.2022).

168. Раппапорт, А.Г. К пониманию поэтического и исторического смысла монтажа / А.Г. Раппапорт // Монтаж: литература, искусство, театр, кино / под ред. Б. В. Раушенбаха; сост. М. Б. Ямпольский. – М.: Наука, 1988. – С. 14–22.
169. Рикёр, П. Время и рассказ: в 3 т. Т.1 / П. Рикёр. – М., СПб., 2000. – 313 с.
170. Рикёр, П. Время и рассказ: в 3 т. Т.2 / П. Рикёр. – М., СПб., 2000. – 217 с.
171. Рогова, Е.Н. Некоторые аспекты художественной целостности романа М. Шишкина «Письмовник» / Е.Н. Рогова // Вестник Томского государственного университета. – Филология. – 2014. – №5. – С. 105–118.
172. Руделёв, В.Г. Православно-христианские образы в «Слове о полку Игореве» / В.Г. Руделёв // Вестник Тамбовского университета. – Серия: Гуманитарные науки. – 2004. – № 4(36). – С. 76–86.
173. Руднев, В.П. Словарь культуры XX века / В.П. Руднев. – М.: Аграф, 1999. – 381 с.
174. Рыбников, П.Н. Народные поверья и суеверия в Олонецкой губернии / П.Н. Рыбников // Памятная книжка Олонецкой губернии за 1864 г. – Петрозаводск, 1864. – Отд. 2. – С. 173–196.
175. Рытова, Т.А., Щипкова, Е.А. Проблема исследования мифологизма и сюжета мифа как элемента сюжетной структуры в русской прозе конца XX – начала XXI веков / Т.А. Рытова, Е.А. Щипкова // Вестник Томского государственного университета. – Филология. – 2012. – №4. – С. 117–128.
176. Рычкова, О. Истина на поводке / О. Рычкова // Российская газета. 2010. – Вып. № 5208(129). – URL: <http://rg.ru/2010/06/16/pole.html> (дата обращения: 20.04.2022).

177. Сараскина, Л.И. «Бесы»: роман-предупреждение / Л.И. Сараскина. – М.: Сов. писатель, 1990. – 478 с.
178. Сафонова, Н.В. Александрийский «Физиолог» и ранняя библейская экзегеза / Н.В. Сафонова // Власть. – 2017. – Т.25. – №1. – С.177–179.
179. Св. Афанасий Великий. Толкование на псалмы. Псалом 101 / Св. Афанасий Великий // Азбука веры [электронный ресурс]. – URL: [https://azbyka.ru/otechnik/Afanasij\\_Velikij/tolkovanie-na-psalmy/101](https://azbyka.ru/otechnik/Afanasij_Velikij/tolkovanie-na-psalmy/101) (дата обращения: 20.04.2022).
180. Седакова, О.А. Поэтика обряда. Погребальная обрядность восточных и южных славян / О.А. Седакова. – М.: Индрик, 2004. – 319 с.
181. Скворцов, Я. Писатель Евгений Водолазкин: «Каждый из нас повторяет историю Адама» / Я. Скворцов // Правмир [электронный ресурс]. – URL: <https://www.pravmir.ru/pisatel-evgenij-vodolazkin-kazhdyj-iz-nas-povtoryaet-istoriyu-adama/> (дата обращения: 24.04.2022).
182. Скляр, Ю. Евгений Водолазкин: Времени нет! / Ю. Скляр // Читаем вместе. – 2014. – №7 (96). – С. 25.
183. Скуридина, С.А. Орнитоморфизм ономастического пространства романа Ф.М. Достоевского «Бесы» / С.А. Скуридина // Научный вестник Воронежского государственного архитектурно-строительного университета. – Серия: Лингвистика и межкультурная коммуникация. – 2015. – № 4(18). – С. 171–173.
184. Снегирёв, И.М. О скудельницах, или убогих домах в России / И.М. Снегирёв // Труды и записки Общества истории и древностей российских. – М., 1826. – Ч. 3. – Кн. 1. – С. 238–245.
185. Соколов, М.И. Феникс в апокрифах об Энохе и Варухе / М.И. Соколов // Новый сб. статей по славяноведению, сост. и изд. учениками В. И. Ламанского. – СПб., 1905. – С. 130–147.
186. Солдаткина, Я.В. Время и пространство современной русской прозы: неомодернизм и постмодернизм (рецензия на учебное пособие: Кротова Д. В. Современная русская литература. Постмодернизм и

- неомодернизм. М.: МАКС Пресс, 2018. 224 с.) / Я.В. Солдаткина // Вестник РУДН. Серия: Литературоведение, журналистика. – 2018. – №4. – С. 477–482.
187. Солдаткина, Я.В. Категория времени в современной русской прозе (М. Шишкин, М. Петросян, Е. Водолазкин) / Я.В. Солдаткина // Вісник Дніпропетровського університету імені Альфреда Нобеля. – Сер.: Філологічні науки. – 2013. – № 2. – С. 271–280.
188. Солдаткина, Я.В. Мифологема воды в современном русском «романе о взрослении» (А. Г. Архангельский «Бюро проверки», А. Н. Варламов «Душа моя Павел», Е. Г. Водолазкин «Брисбен») / Я.В. Солдаткина // Наука и школа. – 2020. – №4. – С. 11–17.
189. Солдаткина, Я.В. Мотивы прозы А.П. Платонова в романе Е.Г. Водолазкина «Авиатор» / Я.В. Солдаткина // Rhema. Рема. – 2016. – №3. – С. 19–28.
190. Солдаткина, Я.В. Неомодернистские тенденции в современной русской прозе / Я.В. Солдаткина // Литературоведение на современном этапе: Теория. История литературы. Творческие индивидуальности: К 130-летию со дня рождения Е.И. Замятина. По материалам международного конгресса литературоведов. Составитель Н.Н. Комлик. Тамбов, Елец, 01–04 октября 2014 года. – Тамбов, Елец, 2014. – С. 377–381.
191. Солдаткина, Я.В. Современная словесность: актуальные тенденции в русской литературе и журналистике / Я.В. Солдаткина. – М.: МПГУ, 2015. – 159 с.
192. Сумцов, Н.Ф. Ворон в народной словесности / Н.Ф. Сумцов. – М.: тип. Е.Г. Потапова, 1890. – 26 с.
193. Тарнаруцкая, Е.В. Монтаж и фрагментарная проза: к вопросу о разграничении техник / Е.В. Тарнаруцкая // Известия Самарского научного центра РАН. – 2012. – № 2-1. – С. 230–234.
194. Токарева, М. Евгений Водолазкин: «История человека важнее истории человечества» / М. Токарева // Новая газета [электронный ресурс]. –

URL:<https://novayagazeta.ru/articles/2013/09/27/56548-evgeniy-vodolazkin-171-istoriya-cheloveka-vazhnee-istorii-chelovechestva-187>  
(дата обращения: 20.04.2022 г.).

195. Топоров, В.Н. Мировое дерево: Универсальные знаковые комплексы. Т.2 / В.Н. Топоров. – М.: Рукописные памятники Древней Руси, 2010. – 495 с.
196. Топоров, В.Н. Петербургский текст русской литературы: избранные труды / В.Н. Топоров. – СПб.: Искусство, 2003. – 612 с.
197. Топоров, В.Н. Пространство и текст / В.Н. Топоров // Текст: семантика и культура. – М., 1983. – С. 227–284.
198. Торосян, А.С. Евразийское пространство в романе П. Крусанова «Укус ангела» // А.С. Торосян / Вестник РУДН. – Серия: Теория языка. Семиотика. Семантика. – 2015. – №1. – С. 175–180.
199. Трофимова, Н.В. Традиции древнерусской литературы в романе Е.Г. Водолазкина «Лавр» / Н.В. Трофимова // Rhema. Рема: Вестник МГГУ им. М.А. Шолохова. – Сер.: Филол. науки. – М., 2016. – № 2. – С. 7–20.
200. Тынянов, Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино / Ю.Н. Тынянов. – М.: Наука, 1977. – 574 с.
201. Успенский, Б.А. Семиотика искусства / Б.А. Успенский. – М.: Языки русской культуры, 1995. – 357 с.
202. Физиолог / Изд. подгот. Е. И. Ванеева; Отв. ред. Л. А. Дмитриев. – СПб.: Наука, 1996. – 167 с.
203. Флоренский, П.А. Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях / П.А. Флоренский. – М.: Прогресс, 1993. – 324 с.
204. Франк, С. Соловецкий текст. Часть 2 / С. Франк // Имагология и компаративистика. – 2017. – № 8. – С. 158–189.
205. Хайдеггер, М. Бытие и время / М. Хайдеггер. – М.: Ad Marginem, 1997. – 451 с.

206. Хайдеггер, М. Искусство и пространство / М. Хайдеггер // Время и бытие. – М.: Республика, 1993. – С. 312–316.
207. Хайдеггер, М. Лекции о метафизике / М. Хайдеггер. – М.: Языки славянских культур, 2010. – 173 с.
208. Хапаева, Д. Время собственное. Герцоги республики в эпоху переводов: Гуманитарные науки и революция понятий / Д. Хапаева. – М.: НЛО, 2005. – 260 с.
209. Чернышевский, Н.Г. Примечания к переводу «Фауста» / Н.Г. Чернышевский // Звенья. – М., Л.: Academia, 1933. – П. – С. 148–171.
210. Чернышов, А. Современная советская мифология / А. Чернышов. – Тверь, 1992. – 77 с.
211. Чернышова, Т.Л. Организация художественного времени в романе Е.Г. Водолазкина «Авиатор» / Т.Л. Чернышова // Поволжский педагогический вестник. – 2017. – Т. 5. – № 4(17). – С. 163–167.
212. Чернышова, Т.Л. Понятие альтернативы в современной русской прозе (на примере романов Евгения Водолазкина «Авиатор», «Лавр», Гузели Яхиной «Зулейха открывает глаза») / Т.Л. Чернышова // Вестник Самарского университета. – История. Педагогика. Филология. – 2018. – Т. 24. – №4. – С. 139–143.
213. Чугункина, В. «Гарри Поттер» в мире царь-панка: «Что нужно знать об экранизации бестселлера «Тень и кость» / В. Чугункина // Кинопоиск [электронный ресурс]. – URL: <https://www.kinopoisk.ru/media/article/4004491/> (дата обращения: 22.04.2022).
214. Чумаков, С.Н. Мифологические аналогии в романе П. Зюскинда «Парфюмер» / С.Н. Чумаков // Научный журнал КубГАУ. – 2014. – №102(08). – С. 663–677.
215. Чумакова, Т.В. Сюжет «Вознесение Александра Македонского на небо» в древнерусской культуре / Т.В. Чумакова // Вестник СПбГУ. – Сер. 17. – 2014. – Вып. 2. – С. 103–109.

216. Шайтанов, И.О. Шекспир / И.О. Шайтанов. – М.: Молодая гвардия, 2013. – 474 с.
217. Шемшученко, В. Постмодернизм кончился / В. Шемшученко // Литературная газета. – 2014. – №29 (6472) [электронный ресурс]. – URL: <https://lgz.ru/article/-29-6472-23-07-2014/postmodernizm-konchilsya/> (дата обращения: 21.04.2022).
218. Шкловский, В.Б. Энергия заблуждения: книга о сюжете / В.Б. Шкловский. – М.: Советский писатель, 1981. – 351 с.
219. Щапов, А.П. Смесь христианства с язычеством и ересями в древнерусских народных сказаниях о мире / А.П. Щапов // Сочинения: в 3 т. Т.1. – СПб., 1906. – С. 37–38.
220. Щукина, Д.А. Русская литература XXI века (фрагмент пространства художественного текста): монография / Д.А. Щукина. – СПб: ЛЕМА, 2019. – 157 с.
221. Эйзенштейн, С.М. Избранные произведения: в 6 т. Т.2 / С.М. Эйзенштейн. – М.: Искусство, 1964. – 567 с.
222. Эйзенштейн, С.М. Монтаж / С.М. Эйзенштейн. – М.: Музей кино, 2000. – 588 с.
223. Эко, У. Роль читателя. Исследования по семиотике текста / У. Эко. – СПб.: «Симпозиум», 2007. – 471 с.
224. Элькина, Т. «Время существует в оболочке вечности». Интервью с писателем Евгением Водолазкиным / Т. Элькина [электронный ресурс]. – URL: <https://topspb.tv/news/2017/12/8/vremya-sushestvuet-v-obolochke-vechnosti-intervyu-s-pisatelem-evgeniem-vodolazkinym/> (дата обращения: 20.04.2022).
225. Юзефович, Г. «Оправдание Острова»: выходит новый роман Евгения Водолазкина / Г. Юзефович // Учебный комитет Русской православной церкви [электронный ресурс]. – URL: <https://uchkom.info/novosti/7363/> (дата обращения: 20.04.2022).

226. Юзефович, Г. Роман в три октавы / Г. Юзефович // Новости Омска [электронный ресурс]. – URL: <http://omsk-news.net/other/2018/12/11/244287.html> (дата обращения: 20.04.2022).
227. Юзефович, Г.Л. Удивительные приключения рыбы-лоцмана: 150 000 слов о литературе / Г.Л. Юзефович. – М.: АСТ: Редакция Елены Шубиной, 2016. – 415 с.

### III

228. Вейсман, А.Д. Греческо-русский словарь. Репринт V-го издания 1899 г. / А.Д. Вайсман. – М.: Греко-латинский кабинет Юрия Шичалина, 2006. – 1370 с.
229. Кино. Энциклопедический словарь / под ред. С. И. Юткевича. – М.: Сов. энциклопедия, 1987. – 640 с.
230. Литературный энциклопедический словарь. – М.: Советская энциклопедия, 1987. – 750 с.
231. Никифор (Бажанов), архимандрит. Библейская энциклопедия / Никифор Бажанов. – М.: Локид-Пресс, Рипол Классик, 2005. – 717 с.
232. Ожегов, С.И. Словарь русского языка: 70 000 слов / под ред. Н.Ю. Шведовой. – М.: Русский язык, 1989. – 915 с.
233. Петровский, Н.А. Словарь русских личных имён / Н.А. Петровский. – М.: Советская энциклопедия, 1966. – 384 с.
234. Синицына, Н.В. Православная энциклопедия. Том «Русская православная церковь» / Н.В. Синицына. – М.: Православная энциклопедия, 2000. – 653 с.
235. Степанов, Ю.С. Константы: словарь русской культуры / Ю.С. Степанов. – М.: Академический Проект, 2004. – 990 с.
236. Хориков, И.П., Малев М.Г. Новогреческо-русский словарь. / И.П. Хориков, М.Г. Малев. – М.: Культура и традиции, 1993. – 854 с.
237. Черных, П.Я. Историко-этимологический словарь современного русского языка / П.Я. Черных. – М.: Русский язык, 1999. – 559 с.

## IV

238. Бочкина, М.В. Время как аксиологическая проблема в современной литературе: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / М.В. Бочкина. – М., 2019. – 29 с.
239. Куряев, И.Р. Кинематографичность отечественной прозы рубежа XX–XXI веков: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / И.Р. Куряев. – Саранск, 2021. – 24 с.
240. Маглий, А.Д. Роман о художнике в русской прозе конца XX – начала XXI века: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / А.Д. Маглий. – М., 2017. – 27 с.
241. Паринова, А.С. Мотивный комплекс рая в произведениях русской прозы рубежа XX–XXI веков: автореферат дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / А.С. Паринова. – Воронеж, 2018. – 23 с.
242. Складорова, О.С. Лингвокогнитивный и лингвокультурный аспекты репрезентации элитарной языковой личности писателя в художественном дискурсе: автореферат дис. ... канд. филол. наук: 10.02.19 / О.С. Складорова. – Майкоп, 2021. – 22 с.
243. Умнягин, В.В. Образ Соловков в русской литературе XX в.: на материале воспоминаний соловецких узников и романной прозы 2000-х гг.: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. / В.В. Умнягин. – М., 2018. – 29 с.

## V

244. Duncan-Jones, K. Shakespeare: An Ungentle Life / K. Duncan-Jones. – Cengage Learning EMEA, 2001. – 322 с.
245. Evans, E.P. Animal Symbolism in Ecclesiastical Architecture / E.P. Evans. – London: W. Heinemann, 1896. – 395 с.
246. Figes, O. Natasha's dance: a cultural history of Russia / O. Figes. – New York: Picador, 2002. – 786 с.
247. Ivanits, L.J. Russian folk belief / L.J. Ivanits. – London, 1989. – 257 с.

248. Mallin, E.S. *Inscribing the Time: Shakespeare and the End of Elizabethan England* / E.S. Mallin. – University of California Press, 1995. – 276 с.
249. Massie, S. *Land of the firebird: the beauty of old Russia* / S. Massie. – New York: Simon and Schuster, 1980. – 567 с.
250. Nuttall, A. D. *Shakespeare the Thinker* / A.D. Nuttall. – Yale University Press, 2007. – 428 с.
251. *Physiologus. A Metrical Bestiary of Twelve chapters by Bishop Theobald.* – London, 1928. – 148 с.
252. Roth, S. *Hamlet: The Undiscovered Country* / S. Roth. – Open House, 2009. – 169 с.
253. *The Oxford Book of English Verse 1250–1900.* – Oxford: Clarendon Press, 1918. – 1104 с.
254. Chiljan, K. *The Importance of Love’s Martyr in the Shakespeare Authorship Question* / K. Chiljan // *Brief Chronicles IV* (2012–13). – P. 23–38.
255. *Genre Friction: What is Tsarpunk?* by Leigh Bardugo [электронный ресурс]. – URL: <https://ageofsteam.wordpress.com/2012/04/25/genrefriction-what-is-tsarpunk-by-leigh-bardugo/> (дата обращения: 22.04.2022).
256. *Shadow and Bone* by Leigh Bardugo – why should you read it? // *The Guardian* [электронные ресурсы]. – URL: <https://www.theguardian.com/books/2013/jun/20/teen-book-club-why-read-shadow-and-bone> (дата обращения: 22.04.2022).
257. *Top 10 novels about God* // *The Guardian* [электронный ресурс]. – URL: <https://www.theguardian.com/books/2017/dec/06/top-10-novels-about-god> (дата обращения: 20.04.2022).
258. Кротова, Д.В. *当代俄罗斯文学中的新现代主义思潮 (Неомодернистская тенденция в современной русской литературе)* / Д.В. Кротова // *Russian Literature & Arts / Русская литература и искусство (Пекин)*. – 2022. – №1. – С. 77–87.