

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение  
высшего образования «Красноярский государственный педагогический  
университет им. В. П. Астафьева»

На правах рукописи



Ларина Мария Валерьевна

**ОБРАЗ ГЕРОЯ ВРЕМЕНИ В РУССКОЙ И НЕМЕЦКОЙ ПРОЗЕ РУБЕЖА  
XX–XXI ВЕКОВ**

Специальность 5.9.1 – Русская литература и литературы народов  
Российской Федерации

Специальность 5.9.2 – Литературы народов мира

Диссертация на соискание учёной степени кандидата филологических наук

Научный руководитель  
доктор филологических наук, профессор  
Ковтун Наталья Вадимовна

Красноярск 2023

## Оглавление

|  |            |
|--|------------|
| <b>Введение</b> .....  | <b>4</b>   |
| <b>Глава 1. Культурный герой VS трикстер в типологии персонажей современной прозы</b> .....  | <b>23</b>  |
| 1.1 К проблеме терминологии .....  | 23         |
| 1.2 Типология современных литературных субъектов.<br>К постановке вопроса .....  | 30         |
| 1.3 Дихотомия героя/антигероя литературного произведения .....   | 33         |
| 1.4 Понятие культурного героя.....   | 40         |
| 1.5 Трикстер и типы персонажей трикстерской парадигмы.....   | 41         |
| Выводы по главе 1.....   | 46         |
| <b>Глава 2. Тип подпольного человека и его трансформация</b> .....   | <b>49</b>  |
| 2.1 Подпольный человек в прозе рубежа XX–XXI веков .....   | 49         |
| 2.2 Подполье как пространство андеграунда: образ трикстера в романе «Андеграунд, или герой нашего времени» (1998) В. Маканина..... | 57         |
| 2.3 «Онтология нового ада»: подпольный человек в романе «Faserland» (1995) Кр. Крахта .....  | 66         |
| Выводы по главе 2.....   | 79         |
| <b>Глава 3. Маленький человек на рубеже тысячелетий – художественное своеобразие</b> .....   | <b>81</b>  |
| 3.1 Эволюция типа <i>маленького человека</i> в русской и немецкой прозе .....  | 81         |
| 3.2 <i>Маленький человек</i> в текстах Р. Сенчина конца 1990 – начала 2000-х гг.....   | 111        |
| 3.3 <i>Маленький человек</i> в процессе переосмысления прошлого: роман М. Байера «Летучие собаки» (1995).....                      | 125        |
| Выводы по главе 3.....   | 135        |
| <b>Глава 4. Лишний человек в кризисную эпоху</b> .....   | <b>136</b> |
| 4.1 Истоки и особенности типа <i>лишнего человека</i> .....  | 136        |
| 4.2 Виктор Служкин – новый святой (образ <i>лишнего человека</i> в романе А. Иванова «Географ глобус пропил») .....                | 160        |

|   |            |
|---|------------|
| 4.3 <i>Лишний человек</i> в «литературе поворота» («Animal Triste» М. Марон) ...              | 167        |
| Выводы по главе 4.....  | 174        |
| <b>Глава 5. Тип голого человека: карнавализация, демонизация, трансформация .....</b>         | <b>176</b> |
| 5.1. <i>Голый человек</i> : история и поэтика образа.....                                     | 176        |
| 5.2. <i>Голый человек</i> в романе Т. Толстой «Кысь» (2000) .....                             | 187        |
| 5.3. <i>Голый человек</i> в немецкой литературе конца XX века (Г. Мюллер «Сердце-зверь»)..... | 195        |
| Выводы по главе 5.....  | 206        |
| <b>Заключение .....</b>   | <b>209</b> |
| <b>Список использованной литературы .....</b>   | <b>216</b> |

## Введение

Конец XX века – время глубочайших перемен в социально-историческом плане<sup>1</sup>. Окончание «эпохи катастроф» ознаменовалось не только крушением биполярного мира, новой фазой научно-технического прогресса, но и культурным сломом, деконструировавшим прежнюю культурную парадигму, обозначившим очередной кризис человеческого самосознания. На фоне всеобщей демократизации культуры происходит «встраивание» литературы в общемировой рынок. Несмотря на большую «коммуникабельность» словесности 1990-х гг., смещение границ элитарного и массового искусства, актуальная литература продолжает диалог с классикой, переосмысляя её в новых реалиях. Отсюда особый интерес к избранному периоду литературного развития, отражающему все противоречивые тенденции момента. Падение Берлинской стены в 1989-м г., последовавший за этим в 1990-е гг. коллапс Советского Союза открыли возможность для рефлексии на собственное историческое прошлое, при этом, по-прежнему, антропологическая тематика остаётся одной из важнейших. Обстоятельства стремительно меняющейся реальности отразились на образе человека в новейшей прозе: вторая половина XX века – время очередного отхода словесного искусства от образа *культурного героя*, преобразователя и «благодетеля человечества», и актуализации его двойника – *трикстера*<sup>2</sup>, нарушающего космический порядок, позволяющего рефлексировать на «непреодолённое прошлое».

Именно сходство исторической (опыт тоталитаризма и двух мировых войн) и культурной ситуаций (прерванность модернистской традиции, присутствие политической проблематики в постмодернистской парадигме,

---

<sup>1</sup> Егоров А.И. Россия – Германия: политический диалог в начале постбиполярной эпохи (1990-е гг. ) // Вестник ОмГУ. 2013. №1 (67). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/rossiya-germaniya-politicheskiy-dialog-v-nachale-postbipolyarnoy-epohi-1990-e-gg> (дата обращения: 04.06.2022).

<sup>2</sup> Ковтун Н.В. Трикстер как герой нашего времени. На материале русской прозы второй половины XX — XXI века: монография / Н.В. Ковтун. М.: ФЛИНТА; Красноярск: Красноярский государственный педагогический университет им. В.П. Астафьева, 2022. С. 10; Липовецкий М. Трикстер и «закрытое» общество // Новое литературное обозрение, 2009. № 6 (100). С. 224-245.

специфическое «отставание» от других европейских литератур и одномоментное признание исчерпанности постмодернизма, критика которого осуществляется со сходных позиций)<sup>3</sup> служат важнейшими основаниями для сопоставления русской и немецкой литератур. Исследуемые в работе художественные типы, формирующие образ *героя времени*, распространяются и на другие национальные литературы, что обусловлено как активной взаимной рецепцией, так и особенностями европейского литературного процесса в целом. В результате параллельного самостоятельного развития образуются связанные между собой литературные явления<sup>4</sup>, типология которых даёт возможность выявить глобальные тенденции словесного искусства, говорить о проблематике эпохи. При этом глубинная общность русской и немецкой литературы в различных аспектах (проблемном, тематическом, поэтическом) является феноменом, представляющим особый научный интерес.

Помимо упомянутых общих исторических и культурных факторов близость исследуемой прозы на типологическом уровне обусловлена спецификой развития самого словесного искусства Германии и России. Как в поздней древнерусской литературе, так и в совпадающей с ней по времени немецкой народной литературе тип *голого человека*, страдающего от довлеющей над ним «злой силы», лишаящей всего, вплоть до нательного креста, развиваются независимо. Специфика типа делает его актуальным в XX веке в таких направлениях как *лагерная* и *антивоенная проза*. Похожий трагический исторический опыт России и Германии порождает сходство в трактовке этого образа. Типы *маленького* и *лишнего человека* окончательно оформляются в реалистическом романе, расцвет которого пришёлся на середину XIX века<sup>5</sup>. Немецкая литература начинает активно «поднимать социальные вопросы»<sup>6</sup>,

---

<sup>3</sup> Ковтун Н.В. Реальность и текст в прозе рубежа XX–XXI веков: «Последний мир» К.Рансмайра и «Кысь» Т. Толстой // Ковтун Н.В. Кризис литературоцентризма. Утрата идентичности vs. новые возможности. М., 2014. С. 69–94.

<sup>4</sup> Эпштейн М.Н. Ирония идеала. Парадоксы русской литературы / Михаил Эпштейн. М.: Новое литературное обозрение. 2015. С. 7.

<sup>5</sup> Allkemper A., Eke N.O. Literaturwissenschaft. Paderborn: Wilhelm Fink Verlag. 2004. С. 233.

<sup>6</sup> Rösch H. Grundlagen Stile Gestalten der deutschen Literatur. Eine geschichtliche Darstellung / H. Rösch, W. Zirbs, B.Nusser [и др.]. Berlin: Cornelsen Verlag. 1996. С. 286.

противопоставление двух эстетик – романтической и реалистической – актуализирует переосмысление в том числе и типов персонажа: образы *маленького человека* и отвергнутого обществом *одинокого скитальца* получают в реализме новое освещение. Немецкий романтизм, в частности творчество Э.Т.А. Гофмана, повлиял на формирование типов *маленького* и *подпольного человека* в русской традиции, отсюда сопоставление именно русской и немецкой прозы для выявления типологических сходжений видится наиболее продуктивным.

Не последнюю роль играет специфика *литературоцентризма* изучаемых культурных традиций: и русская, и немецкая литература не просто фиксируют, проблематизируют жизнь «униженных и оскорблённых», но создают ситуацию, когда художественные произведения в совокупности формируют программу по переустройству общества; авторская рефлексия во все времена носит черты социально-политических заявлений, манифестируя не только общечеловеческие ценности, но и конкретные философские и политические идеи. *Обращение к опыту немецкой литературной традиции при исследовании произведений русской прозы* позволяет представить изучаемый материал в более широком контексте, выделив его характерность на фоне мировых тенденций; выстроить парадигму образа *героя времени* не только в русле отечественной национальной традиции, но и в европейском художественном процессе; даёт возможность говорить о литературе с учётом её способности отражать социально-историческую действительность как об общечеловеческом культурном феномене.

Подчеркнём, что, исходя из художественной логики литературного процесса, мы ограничим анализируемый период серединой 1990-х – началом 2000-х гг., что позволит представить более широкую панораму процесса эстетического, идеологического слома, его отражения в словесности. Новое время потребует и новых героев, сместит акценты в воплощении архетипических образов.

В контексте истории литературы данный период чётко отграничен. В случае отечественной литературы конец 1980-х и начало 1990-х обозначились подчеркнутой активизацией культурной жизни, что связано с возвращением произведений, находившихся под цензурным запретом, и последовавшими за этим критическими дискуссиями. 1990-е – конец начавшейся в отечественной словесности ещё в 90-е годы XIX века переходной эпохи, который обозначился возвращением к «вечным темам», завершением ряда художественных траекторий, выходом к постклассической эстетике. В немецкоязычной литературе 1989 год – год объединения Германии – обозначил появление новой литературы (*Nach-Nachkriegsliteratur*<sup>7</sup>), о чём пишет Д.А. Чугунов в монографии «Немецкая литература 1990-х годов. Ситуация “поворота”». Общелитературный фон выделенного десятилетия – вспыхнувшие этические и эстетические дискуссии между писателями Запада и Востока, где обсуждаются вопросы художественного потенциала авторов из ГДР, проблемы самосознания представителей послевоенного поколения, их уход в изображение внутренней жизни, что обусловило известное «отсоединение» (*Abkoppelung*) немецкой словесности от международного литературного процесса<sup>8</sup>.

В этом контексте важно подчеркнуть типологическое тяготение восточногерманской прозы к литературной парадигме советского времени, что сказалось на особенностях субъекта словесного искусства в том числе уже объединённой Германии. Данное обстоятельство отразилось на специфике интерпретации отечественной прозы первой половины XX века, представленной в исследовательских главах настоящей работы. Обращение к наследию советской критики позволяет проследить общую направленность развития авторской мысли с последующим в 1980 – 1990-е годы отходом от официального дискурса, полемикой с прошлыми принципами изображения действительности, поисками нового героя.

---

<sup>7</sup> Der deutsche Roman der Gegenwart / Hrsg. von Wieland und Winfried Freund. Stuttgart.: UTB, 2001. 248 S.

<sup>8</sup> Чугунов Д.А. Немецкая литература 1990-х годов. Ситуация «поворота»: монография / Д.А. Чугунов. М.: ИНФРА-М. 2019. С. 3–6.

Верхний предел исследуемого периода остаётся достаточно спорным. Можно было бы ограничиться 1999-м годом: в России отмечается 200-летие А.С. Пушкина, лауреатом Нобелевской премии по литературе становится Г.Грасс, опубликовавший в этом же году роман-панораму «Моё столетие», Государственную премию Российской Федерации в области литературы получает В. Маканин за роман «Андеграунд, или Герой нашего времени» (1998), знаковый для нашего исследования. Однако при отборе репрезентативных текстов в обзор были включены, в том числе, произведения, опубликованные в начале 2000-х гг., так как интерес к сложившемуся в 1990-е гг. типу героя сохраняется и в начале XXI века, нам важно продемонстрировать преемственность культурной парадигмы.

Обозначенная в названии диссертации проблема *героя времени* вбирает в себя ряд важнейших категорий: *типология, персонаж, герой*. В соответствии с теорией Ф. Яннидиса мы понимаем *персонажа* как обобщённую ролевую модель-схему, воплощаемую в действующем лице литературного произведения в определённом круге взаимоотношений с другими действующими лицами<sup>9</sup>. Соответственно, различаем *тип персонажа* и собственно *героя*. Вслед за Ю.М. Лотманом мы считаем, что герой способен сочетать в себе различных персонажей в зависимости от обстоятельств сюжета. Под *героем* мы понимаем более сложную, архетипически обусловленную гибридную структуру, подразумевающую активного деятеля. Герой одновременно и уникален внутри литературного произведения, и типичен, что открывает возможность анализа *типа героя* как повторяющегося в различных литературных произведениях, динамически развивающемся характере, имеющем специфический набор качеств и номинацию<sup>10</sup>. Важно отметить, что в отечественной традиции (работы В.Е. Красовского, Л.В. Чернец, Г.Н. Пospelова) понятия *тип героя / тип персонажа* зачастую синонимичны понятиям *модель героя / модель*

---

<sup>9</sup> Jannidis, F. Figur und Person. Beitrag zu einer historischen Narratologie / Fotis Jannidis. Berlin; New York: de Gruyter. 2004. S. 151–195.

<sup>10</sup> Лотман Ю.М. Структура художественного текста. [Электронный ресурс]. URL: [http://tlf.msk.ru/school/lotman\\_yuriy\\_struktura\\_hudozhestvennogo\\_teksta.htm#s229](http://tlf.msk.ru/school/lotman_yuriy_struktura_hudozhestvennogo_teksta.htm#s229) (дата обращения: 11.09.2022).



*персонажа*<sup>11</sup>, которому отдают предпочтение зарубежные исследователи (Й. Эдер, Ф. Яннидис).

Под *моделью персонажа* мы понимаем типизированную конфигурацию из *информации о персонаже*, которая определяется как любая информация о конкретном персонаже внутри текста, и структуры *базового типа*, то есть минимальных персонажных структур, отличающихся между собой *способностью к действию, коммуникативностью, переходным или стабильным, внешним или внутренним положением* относительно внутритекстовой реальности<sup>12</sup>. В работе мы рассматриваем доминирующие *типы (модели) персонажа* в парадигме образа *героя времени*.

Само представление о *герое времени* сформировалось в литературе XIX века, когда под героем времени понимался определённый исторически сложившийся тип сознания, переосмысливаемый литературой<sup>13</sup>. Как пишет О. Славникова, в современной реальности, которая сама функционирует по принципам искусства, воспринимать *героя времени* в качестве «тоже человека, только вечного» уже нельзя<sup>14</sup>. Следует, однако, отметить, что и в современной литературе герой может быть выразителем доминирующего мировоззрения эпохи, её основных поведенческих стратегий. «Пресыщенность» постмодернизмом с одновременным ощущением исчерпанности реалистического метода, поиск констант бытия в лишённом каких-либо опор мире, актуализирует поиск героя, который был бы связан с традицией и при этом отражал «дух времени». Для решения этой задачи авторы прибегают к уже устоявшимся художественным стратегиям, переосмысляя их с поправкой на эпоху и трагический опыт XX столетия. В контексте данного исследования мы будем обращаться к наиболее характерным парадигмам выстраивания

---

<sup>11</sup> Мережинская А.Ю. Модели героев в прозе 2000-х годов о современности // Русская литература: Исследования. Киев, 2006. № 10. С. 47–61.

<sup>12</sup> Jannidis F. Figur und Person. Beitrag zu einer historischen Narratologie. S. 261.

<sup>13</sup> Расторгуева В.С. «Герой нашего времени» в современной прозе // Филологический класс. 2009. №21. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/geroy-nashego-vremeni-v-sovremennoy-proze> (дата обращения: 11.09.2022).

<sup>14</sup> Славникова О. Спецэффекты в жизни и литературе // Новый мир. 2001. №1. [Электронный ресурс]. URL: [https://magazines.gorky.media/novy\\_mi/2001/1/speczeffekty-v-zhizni-i-literature.html](https://magazines.gorky.media/novy_mi/2001/1/speczeffekty-v-zhizni-i-literature.html) (дата обращения: 11.09.2022).

художественного образа героя литературного произведения в их связи с литературными архетипами (по К.Г. Юнгу).

**Актуальность** темы работы объясняется продуктивностью изучаемых типов персонажа в литературе рубежа XX–XXI веков и их продолжающейся рецепцией в новейшей литературе, как русской, так и немецкой. Сравнительный анализ парадигм поиска образа героя времени двух исследуемых литературных процессов (западноевропейского и русского) позволяет выявить как различия, так и точки соприкосновения, что открывает перспективу дальнейшего диалога на уровне словесного искусства с целью осмысления объективной реальности переходной эпохи.

По мнению С. Чупринина, «... поиск героя – доминантная характеристика литературной ситуации рубежа 1990–2000-х годов»<sup>15</sup>. В текстах этого периода отмечается выдвижение на авансцену *героя-маргинала*, преобладание *антигероя-трикстера* над *культурным героем*, что напрямую связано с особенностями эпохи<sup>16</sup>. Каждая культура основывается на том или ином балансе между трикстером и культурным героем, так как от трюков, «игры» рано или поздно нужно переходить к «делу», если автора вообще беспокоит проблема понимания. Преобладание какой-то одной стратегии, воплощенной в том или ином образе, оборачивается катастрофой, распылением реальности.

Для нашего исследования особенно важна дихотомия *герой – антигерой*, где *герой* – культурно обусловленный активный участник нарратива, тогда как *антигерой* демонстрирует деконструирующее трикстерское начало. Американский литературовед В. Бромберт в монографии «In Praise of Antiheroes:

---

<sup>15</sup> Чупринин, С. Русская литература сегодня: Жизнь по понятиям / С. Чупринин. М.: Время, 2007. С. 111.

<sup>16</sup> Ковтун Н.В. Трикстер как герой нашего времени. На материале русской прозы второй половины XX — XXI века: монография / Н.В. Ковтун. М.: ФЛИНТА; Красноярск: Красноярский государственный педагогический университет им. В.П. Астафьева, 2022. С. 10; Липовецкий М. Трикстер и «закрытое» общество // Новое литературное обозрение, 2009. № 6 (100). С. 224–245; Колесникова Е.И. Концептуализация трикстера в современном литературном процессе // Вестник Новосибирского государственного университета. Серия: История, филология. 2023. Т. 22. № 2. С. 121–126; Шахова И.А. Трикстеры как фактор социальной трансформации общества // Общество: социология, психология, педагогика. 2022. №8 (100). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/trikstery-kak-faktor-sotsialnoy-transformatsii-obschestva> (дата обращения: 26.08.2023); Корнилова И.Е., Кузнецов А.С. Архетип в коммуникации: образ трикстера в современных масс медиа // Мифологос. Серия: «Миф в культуре: литература, язык, поэтика, искусство, фольклор», № 3, 2022. С. 155–167.

Figures and Themes in Modern European Literature» (2001) рассматривает антигероя как распространённую и сложную тенденцию: «Литература 19-го и 20-го веков наводнена слабыми, ничтожными, униженными, сомневающимися в себе, ни на что не годными, иногда жалкими персонажами, невыносимо страдающими от осознания собственной ничтожности и парализующей их иронии, но временами способными на неожиданную стойкость духа»<sup>17</sup>.

В оппозиции *герой / антигерой* проявляется сила, ставящая под сомнение ценности, которые считались само собой разумеющимися или незыблемыми, тем самым раскрывается *трикстерская* сущность антигероя<sup>18</sup>. Выступая как двойник культурного героя, трикстер фигурирует в пространстве экзистенциальной катастрофы, является представителем изнаночной стороны бытия. Внутри художественной структуры *двойничества* литература осваивает социальную действительность, сопрягая её с воистину изначальными и вечными формами освоения мира человеческим сознанием, с оппозицией «жизнь-смерть». Не случайно все сюжеты, где фигурируют двойники, связаны с темой смерти<sup>19</sup>. В ситуации катастрофы, порождённой событиями XX столетия, оживают архаические структуры, аккумулируются «нижние слои нашего сознания», что приводит к «полной регенерации исторической ткани»<sup>20</sup>. В работе «Культура и взрыв» Ю. Лотман указывает на семиотику «взрыва», который становится способом открыть новую перспективу, запускает механизм саморегуляции культуры в ответ на вызовы времени<sup>21</sup>. Ситуация «взрыва» фокусирует внимание на культурной периферии, ценности которой выдвигаются в центр и определяют представления о современности. Не отказываясь от наследия предыдущих эпох, литература рубежа XX–XXI веков модифицирует *трикстерские типы*, показывая, что происходит с антигероями на сломе времён.

---

<sup>17</sup> Brombert V. H. In praise of antiheroes: figures and themes in modern European literature, 1830-1980. Chicago: University of Chicago Press, 1999. P. 2.

<sup>18</sup> Лотман Ю.М. Семиосфера. СПб.: Искусство-СИБ, 2000. С. 28.

<sup>19</sup> Агранович С.З., Саморукова И.В. Двойничество. Самара: Издательство «Самарский университет», 2001. С. 10.

<sup>20</sup> Пацкоков В. Новаторы и архаисты // Философия наивности. Сб. ст. / Сост. А.С. Мигунов. М.: МГУ, 2001. С. 41.

<sup>21</sup> Лотман Ю.М. Семиосфера. С. 29.

**Научная новизна** настоящей работы заключается в том, что предметом исследования становятся практически неизученные современным литературоведением *контактно-генетические связи* (прямая рецепция, в терминологии Д. Дюришина<sup>22</sup>) и *типологические схождения* в проблематике, эстетике современных русских и немецких прозаиков. Нам важно показать схождения и отталкивания в понимании *героя времени*, представленного в русской и немецкой прозе рубежа XX–XXI веков. В отечественный научный оборот вводится обширный, не переведённый ранее материал: труды современных немецких учёных в области изучения литературных моделей и типов.

**Цель работы:** выявить художественные особенности образа *героя времени* в знаковых текстах русской и немецкой прозы середины 1990-х – начала 2000-х гг.; показать трансформацию сопутствующей парадигмы типов персонажей: *маленький человек, лишний человек, подпольный человек, голый человек*.

Для достижения указанной цели необходимо решить следующие **задачи:**

1. Определить взаимосвязь и суть понятий *герой, антигерой, персонаж, тип персонажа*.

2. Выявить особенности указанных типов персонажа (*маленький человек, лишний человек, подпольный человек, голый человек*) в русской и немецкой литературе, отследить их эволюцию.

3. Проанализировав образ *антигероя-трикстера* как ключевой, проследить специфику трансформации образа *героя времени* в знаковых произведениях русских и немецких художников, обозначить связь данного образа с исследуемыми типами персонажа.

Принимая во внимание гибридный характер современной литературы и, соответственно, художественную трансформацию моделей персонажа в том или ином произведении, мы объединим их по некоторым доминирующим признакам.

---

<sup>22</sup> Дюришин Д. Теория сравнительного изучения литературы. М: Прогресс, 1979.

В широком смысле парадигма антигероя рассматривается нами через образы *маленького человека, лишнего человека, подпольного человека, голого человека*. Тип *голового человека* проанализирован в его отношениях с властью внутри романного мира. Сопоставлены образы *лишнего* и *подпольного человека* в прозе рубежа XX–XXI веков. Отдельная глава посвящена анализу актуального типа *маленького человека* внутри социальной системы.

В отношении **степени научной разработанности проблемы** следует отметить, что на данный момент нами не обнаружены работы, посвящённые сопоставительному анализу образа *героя времени* в современной русской и немецкой прозе. Что касается отдельных аспектов данной работы, то её теоретическая часть базируется на исследованиях в области структуры художественного текста и архетипического анализа культуры.

Классическим трудом, посвящённым исследованию категорий *герой* и *персонаж* с точки зрения их функций в повествовательной структуре, можно считать монографию В.Я. Проппа «Морфология сказки» (1928), положившую начало структурно-типологическому изучению нарратива. На теорию В.Я. Проппа опираются в своих исследованиях современные зарубежные нарратологи, занимающиеся проблемой соотношения понятий *герой/персонаж* и вопросами культурной памяти: работы «Figur und Person. Beitrag zu einer historischen Narratologie» (2004) Ф. Яннидиса, «Kulturwissenschaftliche Gedächtnistheorien zur Einführung» (2008) Н. Петхеса. Теория *персонажа* в различных дискурсах (философском, семиологическом, психологическом) представлена в исследованиях Й. Эдера: «Die Figur im Film: Grundlagen der Figurenanalyse» (2008), «Was sind Figuren? Ein Beitrag zur interdisziplinären Fiktionstheorie» (2008); коллективном сборнике «Characters in fictional worlds: Understanding imaginary beings in literature, film, and other media» (2010) Ф. Яннидиса, Й. Эдера и Р. Шнайдера.

В отечественном литературоведении персонажной сфере посвящён ряд научных трудов. В.И. Тюпа рассматривает структуру литературного произведения, исследуя ключевые категории художественного мира, к которым

относит, среди прочих, *героя, персонажа, характер и тип*. Названные категории автор различает по сюжетным функциям и объединяет понятием *фигуры*<sup>23</sup>. Е.М. Мелетинский, анализируя «мифологизм» в литературе XX века, исследует «инкарнации архетипов» в образах персонажей текстов Т. Манна, Ф. Кафки и других немецкоязычных писателей<sup>24</sup>.

*Модели героев* и их типологию в современной прозе подробно описывает А.Ю. Мережинская в известной работе «Модели героев в прозе 2000-х годов о современности» (2006). Среди прочих исследовательница изучает *модель героя времени* в литературе рубежа 1990-2000-х на примере прозы В. Маканина, В. Пелевина, М. Бутова, В. Залотухи, М. Панина. Отдельно рассматривается так называемая *модель человека поколения* в романах В. Пелевина, мемуарно-автобиографической прозе и романистике А. Наймана, А. Вознесенского, С. Гандлевского<sup>25</sup>.

Междисциплинарный характер понятия *герой времени* отразился и в разнообразии исследований, посвящённых данной проблематике. Наряду с классическим трудом Дж. Кэмпбелла по сравнительной мифологии «Тысячеликий герой» («The Hero with a Thousand Faces», 1949), одна из глав которого в русском переводе называется «Герой нашего времени» («The Hero Today»), в 1990–2000-е гг. появляется ряд исследований, основанных на идеях Кэмпбелла, таких как «Awakening the Heroes Within» (1991) К. Пирсон, «Путешествие писателя. Мифологические структуры в литературе и кино» К. Воглера («The Writer's Journey: Mythic Structure for Writers», 1998).

Исследования на тему рецепции понятия *герой времени* в современной культуре, как правило, выходят за рамки литературоведения. Так, например, О. Мязотс в работе «A Hero of Our Time, Seen by the Children of Perestroika» (2016) анализирует образ *героя времени* в детской литературе 1990-х; Д. Хапаева

---

<sup>23</sup> Теория литературы: Учеб. пособие для студ. филол. фак. Т338 высш. учеб. заведений: В 2 т. / Под ред. Н. Д.Тамарченко. Т. 1: Н.Д.Тамарченко, В.И.Тюпа, С.Н.Бройтман. Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика.

<sup>24</sup> Мелетинский Е.М. Поэтика мифа. М. 1976. С. 300–342.

<sup>25</sup> Мережинская А.Ю. Модели героев в прозе 2000-х годов о современности // Русская литература: Исследования. Киев. 2006. № 10. С. 47–61.

в статье «Вампир – герой нашего времени» (2011) через анализ образа вампира в современной культуре показывает изменение антропологической парадигмы в целом. Е. Cybulska в работе «Nietzsche's Übermensch: a Hero of Our Time?» (2012) рассуждает о рецепции понятия *сверхчеловек* в европейском сознании XX века; теоретически переосмысливает образ *героя времени* в искусстве с точки зрения юнгианской психологии I. Meier в работе «Der klassische, gebannte und negative Held: Heldenbilder im Wandel der letzten 100 Jahre» (2015).

В отечественных исследованиях большое внимание уделяется трансформации понятия *герой времени* не только с социально-культурной, но и с историко-философской точки зрения. Так, в 2019-м году первый номер журнала «Новое прошлое» был посвящён исследованию этой проблемы. А. Корневский в статье «“Герой нашего времени”: в саду расходящихся тропок» (2019) уделяет особое внимание «диалектической взаимообусловленности героя (в том числе и литературного) и его времени, среды, исторического контекста»<sup>26</sup>. Автор отмечает, отталкиваясь от лермонтовской трактовки понятия, что *уникальность* такого героя заключается именно в принадлежности к определённому времени, эпохе.

Последними в означенном ряду стали монография Н. Ковтун «Трикстер как герой нашего времени (на материале русской прозы второй половины XX–XXI веков), изданная в 2022 г., и коллективный труд «Образ героя современности в прозе рубежа XX–XXI веков» (2022). Особое внимание в тексте уделено характеристикам героя сегодняшней прозы. Авторы отмечают смену координат в понимании человеком себя самого, истории, культурного наследия, проблематизацию статуса архетипических персонажей. Процесс отказа личности от собственного лица, биографии, культуры в целом на рубеже XX–XXI веков достигает своего апогея, что выражается в признании *голым, подпольным человеком* самодостаточности названного статуса и положения. Его

---

<sup>26</sup> Корневский А. В. «Герой нашего времени» в саду расходящихся тропок // НП/НР. 2019. №1. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/geroy-nashego-vremeni-v-sadu-rashodyaschihsya-tropok> (дата обращения: 23.09.2022).

принципиальный отказ от культуры и *голового Бога* утверждает силу *кромешиного мира* как единственно возможного. На этом фоне стратегия *героя-трикстера* признаётся едва ли не универсальной в произведениях самых разных направлений и поэтических дарований, он лидирует в текстах Л. Петрушевской, В. Маканина, Л. Улицкой, Т. Толстой, Е. Водолазкина, З. Прилепина.

В современной литературе актуализируются образы *маргинала*, к которым можно отнести как *бичей*, *алкоголиков-инородцев*, так и *странников*, искателей лучшей доли, смысла собственного бытия. Последние расширяют пределы пространства, но, не имея отчётливой цели, могут быть поглощены им<sup>27</sup>. Авторы монографии «Образ героя современности в прозе рубежа XX-XXI веков» исследуют изменения традиционных парадигм женских и мужских персонажей, появление новых (*трансгендер*, *женщина-трикстер*, *новый святой*), которые рассматриваются как попытка вырваться «из уютной и обжитой тюрьмы утопий и стереотипов, вернуть бестелесной жертве идеализации плоть и голос»<sup>28</sup>.

В традиции литературоведения понятие *герой времени* анализируется через лермонтовскую парадигму, которая зачастую выводится в современность. В качестве примера можно привести работы таких авторов, как M. Gilroy «The Ironic Vision in Lermontov's "A Hero of Our Time"» (1989), R. Reid «Lermontov's "A Hero of Our Time"» (1997), S.J. Turner «Pechorin. An essay on Lermontov's A Hero of Our Time» (1989), C.J. Layton «"Ironies of ethnic identity", in Lermontov's A Hero of Our Time» (2002), A. Meyer-Fraatz «Der Kaukasus und seine Bewohner im Werk Michail Lermontovs» (2005).

**Объектом данного исследования** являются русские и немецкие романы, написанные в период с 1994-го по 2004-й года, в интертекстуальную ткань которых авторы включают отсылки к классическим типам *маленького человека*, *лишнего человека*, *подпольного человека* и *голового человека*. Выбор текстов для комплексного литературоведческого анализа обусловлен их

---

<sup>27</sup> Образ героя современности в прозе рубежа XX-XXI веков: монография / кол. авт.; отв. ред. Н.В. Ковтун. М.: ФЛИНТА; Красноярск: Краснояр. гос. пед. ун-т им. В.П. Астафьева, 2022.

<sup>28</sup> Савкина И. «У нас уже никогда не будет этих бабушек?» // Вопросы литературы. 2011. № 2. С. 135.



репрезентативностью с точки зрения обращения к исследуемым образам. Для достижения объективности интерпретации избранные произведения рассматриваются на фоне исторического и художественного контекста эпохи.

**Предметом исследования** являются художественные и идейно-тематические особенности знаковых русских и немецких текстов середины 1990-х – начала 2000-х гг., их проблематические схождения в образе героя времени. Наибольшее внимание уделено следующим произведениям: «Андеграунд, или герой нашего времени» (1998) В. Маканина, «Faserland» Кр. Крахта («Faserland», С. Kracht, 1995), «Алексеев – счастливый человек» (1995), «Вдохновение» (1997), «Общий день» (1999), «Афинские ночи» (2000), «Минус» (2001) Р. Сенчина, «Летучие собаки» М. Байера («Flughunde», М. Beyer, 1995), «Кысь» (2000) Т. Толстой, «Географ глобус пропил» (1995) А. Иванова, «Animal Triste» М. Марон («Animal Triste», М. Maron, 1996), «Сердце-зверь» Г. Мюллер («Herztier», Н. Müller, 1994).

В исследовательское поле включены также произведения второй половины XX–XXI веков, связанные с репрезентацией исследуемых типов персонажа: «Срезал», (1963), «Генерал Малафейкин» (1967), «Крепкий мужик» (1970), «Обида» (1973), «Дебил» (1971), «Мечты» (1973), «Ночью в бойлерной» (1974) В.М. Шукшина; «Глазами клоуна», «Дом без хозяина» Г. Бёлля («Haus ohne Hüter», 1954, «Ansichten eines Clowns», 1963, Н. Böll); «Нет желаний – нет счастья» («Wunschloses Unglück», 1972), «Женщина-левша» («Die linkshandige Frau», 1976) П. Хандке, «Ленц» («Lenz», 1973) П. Шнайдера, «Школьная любовь» («Klassenliebe», 1973); «Парфюмер. История одного убийцы» П. Зюскинда («Das Parfum. Die Geschichte eines Mörders», 1985); «Москва-Петушки» (1970) Вен. Ерофеева, «Заповедник» (1983) С. Довлатова, «Повесть о старом посёлке» (1974), «Ключарёв и Алимускин» (1977), «Голубое и красное» (1982), «Стол, покрытый сукном и с графином посередине» (1993), «Лаз» (1991) В. Маканина, «Человек в пейзаже» (1988) А. Битова, «Трое под яблоней» (1989), «Центрально-Ермолаевская война» (1989), «Наш человек в футляре» Вяч. Пяцуха; «Людочка» (1989), «Прокляты и убиты» (1994) В. Астафьева;

«Генерал и его армия» (1994) Г. Владимова, «Бунташный остров» (1994) Ю. Нагибина; «1979», «Мёртвые», «Eurotrash» Кр. Крахта («1979», 2001, «Die Toten», 2016, «Eurotrash», 202); «Промежуточный итог» Г. де Бройна («Zwischenbilanz», 1992); «Горе тому, кто идёт не в ногу» Л. Харига («Weh dem, der aus der Reihe tanzt», 1993); «Я» В. Хильбига («Ich», 1993); «Европа в руинах» Х.-М. Энценсбергера («Europa in Ruinen: Augenzeugenberichte aus den Jahren 1944-1948», 1995); «Взрослые игры» Г. Кунерта («Erwachsenenspiele», 1997); «Летучая зола», «Письма Павла» М. Марон («Flugasche», 1981, «Pawels Briefe», 1999); «33 мгновения счастья. Записки немцев о приключениях в Питере» («33 Augenblicke des Glücks. Aus den abenteuerlichen Aufzeichnungen der Deutschen in Piter», 1995) Ин. Шульце, «Герои, как мы» («Helden wie wir», 1995) Т. Бруссига, «Игровая зона» («Spielzone», 1999) Т. Дюккерс; «Шатуны» (1988) Ю. Мамлеева; «Лис тогда уже был охотником» Г. Мюллер («Der Fuchs war damals schon der Jäger», 1992); «Человеческое мясо» («Menschenfleisch», 1991), «Шпионы» («Spione», 2000) М. Байера; «Елтышевы» (2009), «Дождь в Париже» (2018) Р. Сенчина; «Обитель» (2014) З. Прилепина, «Авиатор» (2015) Е. Водолазкина, «Зулейха открывает глаза» (2015) Г. Яхиной.

Параллели с данными текстами приводятся в исследовательской части настоящей работы. Для комплексного анализа были отобраны наиболее репрезентативные с точки зрения использования заявленных типов персонажей в образе героев тексты, что более подробно обосновывается в аналитических главах диссертации. Дальнейшие перспективы исследования открываются в сопоставлении анализируемых текстов со схожими по тематике произведениями начала XXI века.

**Теоретической и методологической основой** исследования послужили классические и современные работы в области структуры персонажа, изучения типа персонажа/героя, выявления типологических черт и функций Ю.М. Лотмана, М.М. Бахтина, В.Я. Проппа, Е.М. Мелетинского, Ф. Яннидиса, Н. Петхеса, В.Е. Красовского, Л.В. Чернец и других. Исследовательские главы основаны на работах Ю.В. Манна. Н.В. Ковтун, Д.А. Чугунова, Е.А. Леоновой,

М.Н. Липовецкого, В.В. Ерофеева, М.Н. Эпштейна в области анализа конкретных героев и поэтики авторов.

Основные методы анализа: интерпретация типов персонажей трикстерской парадигмы предполагает описание текстов через призму архетипических сюжетов и образов. В основе исследования лежит *сравнительно-исторический метод* в сочетании с комплексным дескриптивным анализом текста. Использование при этом *метода мотивного анализа* позволяет выявить универсальные особенности исследуемого образа героя времени, проследить, как изучаемые типы персонажа изменялись в литературном процессе и охарактеризовать индивидуальную авторскую поэтику. Обоснование общности явлений русской и немецкой литературы в работе производится при помощи *историко-типологического метода*. В связи с особенностями литературы 1990-х годов (кризисное состояние культуры, попытки преодоления эстетики постмодернизма), а также трикстерской сущности изучаемых образов героя, не последнюю роль при описании особенностей авторской поэтики играет *метод интертекстуального анализа*. Само явление «тип персонажа» рассматривается, в том числе, в русле *структурного анализа*.

В процессе изучения текстов используется приоритетный сегодня междисциплинарный подход: проблемы, которые в своих романах поднимают авторы, осмысливаются с философской, отчасти социально-политической и культурологической точек зрения.

**Теоретическая значимость** данной работы объясняется тем, что анализ специфики изображения *героя времени* позволяет восполнить пробел в исследовании сущности художественного образа героя на современном этапе развития литературного процесса, проследить его эволюцию, а результаты работы могут стать теоретической базой для дальнейших исследований. Кроме того, предлагаемый на материале русской и немецкой литератур способ классификации персонажей *трикстерской парадигмы* значительно расширяет горизонты научных изысканий в данной области.

**Практическая значимость** исследования заключается в том, что его результаты могут быть использованы в высшей школе при чтении курсов и создании пособий по современной русской и немецкой литературе («Русская культура и литература XX века», «Эстетика и поэтика постмодернизма», «Русская традиционалистская проза XX–XXI вв.», «Компаративистика», «Русская литература рубежа XX–XXI вв.», «Новый реализм: имена, герои, проблематика», «Теория, методика и практика литературоведческого анализа»). Отдельные части работы могут найти применение на семинарах по междисциплинарным курсам, включающим в себя литературные и культурологические / социологические аспекты восприятия личности в истории.

**На защиту выносятся следующие положения:**

1. Доказывается приоритетное положение трикстера, отчасти наследующего положение и функции *культурного героя* в прозе исследуемого периода.
2. Разработанная преимущественно отечественными литературоведами и литературной критикой классификация типов персонажа (*маленький человек, лишний человек, подпольный человек, голый человека*) эффективна и для анализа современной немецкой прозы. Тем самым демонстрируется близость данных типов персонажа в исследуемых национальных литературах, что обусловлено сходством культурно-исторической ситуации, а также взаимообогащением и взаимовлиянием культур.
3. Установлены изменения в новейшем понимании анализируемых типов персонажа на идейно-тематическом и структурном уровнях по сравнению с классическим восприятием данных образов; определены их художественные характеристики.
4. Утверждается, что переосмысленные в кризисные периоды истории типы *маленького, лишнего, подпольного и голого человека* вновь актуализируются в русской и немецкой прозе в конце 1980-х – начале 2000-х годов.
5. Установлено, что данные типы персонажа доминируют в поэтике авторов исследуемого периода, составляют основу образа *героя времени* как *антигероя-трикстера*.

- б. Выявлены основные особенности *героя времени* в литературе конца XX– начала XXI веков. Утверждается, что новейшее словесное искусство, как русское, так и немецкое, продолжая диалог с традицией, видоизменяет классические типы персонажа, создаёт трикстерские образы гибридного характера и в соответствии с требованиями эпохи вносит свои коррективы в развитие антропоцентрического дискурса.

**Степень достоверности результатов проведённого исследования.** Изучение образа *героя времени* и связанных с ним типов персонажа трикстерской парадигмы выполнено с учётом историко-культурного, собственно литературного контекста рубежа XX– начала XXI веков. Полученные результаты научного исследования достигнуты благодаря обращению к теоретическим литературоведческим, литературно-критическим, историко-культурологическим и философским работам, подбором необходимых методов исследования для достижения цели и решения указанных в диссертации задач.

**Апробация научных результатов** была проведена на конференциях международного, всероссийского и регионального уровня в период с 2019-го по 2023-й годы, на международных научных семинарах и форумах: XXIII Свято-Троицкие ежегодные международные академические чтения «Образы образования и взаимодействие цивилизации» (г. Санкт-Петербург, Россия, 2023); Международная научно-практическая конференция «Компаративные историко-филологические исследования в эпоху глобализации» (г. Екатеринбург, Россия, 2023); Международная научно-практическая конференция «Язык. Культура. Перевод» (г. Москва, Россия, 2023); Международная научная конференция «Взаимодействие литератур в мировом литературном процессе. Проблемы теоретической и исторической поэтики» (г. Гродно, Республика Беларусь, 2022); Международный Семинар «Образ героя современности в прозе рубежа XX–XXI веков» (г. Краков, Республика Польша, 2021); Международный молодёжный научный форум «Ломоносов-2021» (г. Москва, Россия, 2021); Международная научная конференция «Современная русская утопия: трансформация метажанра» (г. Красноярск, Россия, 2021); Межрегиональная научно-

практическая конференция «Рождественские чтения» (г. Красноярск, Россия, 2019, 2021, 2022, 2023); Международный научно-практический форум «Человек. Семья. Общество» (г. Красноярск, Россия, 2019); Международная научно-практическая конференция «Произведения В.П. Астафьева в контексте национальной культуры» (г. Красноярск, Россия, 2019); Региональная научно-практическая конференция «Молодёжь третьего тысячелетия» (г. Омск, Россия, 2019); Международный научно-практический форум студентов, аспирантов и молодых учёных «Молодёжь и наука XXI века» (г. Красноярск, Россия, 2019, 2020, 2022, 2023);

Диссертация состоит из введения, пяти глав, заключения, списка использованной литературы, насчитывающего 256 источников. Общий объём работы составляет 242 страницы печатного текста.

## Глава 1. Культурный герой VS трикстер в типологии персонажей современной прозы

*Аннотация.* В главе даётся определение понятий *культурный герой, антигерой, персонаж, тип персонажа, трикстер*. Раскрывается сущность процесса типологии современных литературных субъектов. Обосновывается отнесение типов *голового человека, маленького человека, лишнего человека, подпольного человека* к персонажам трикстерской парадигмы и их актуальность в литературе рубежа XX–XXI веков.

### 1.1. К проблеме терминологии

*Тип персонажа* – важнейшее понятие, определяющее идейную и характерологическую наполняемость *персонажной сферы* литературного произведения. Несмотря на всю важность данного понятия для анализа художественного текста оно, по-прежнему, остаётся недостаточно разработанным в теории литературы. Как справедливо заметил немецкий нарратолог и медиолог Й. Эдер: «...dass viele nur wenig und nur wenige viel zum Bereich der Figur geschrieben haben»<sup>29</sup>. Теория персонажа исследуется в работах немецких учёных на обширном материале интермедиального пространства (например, сборник «Formen der Figur. Figurenkonzepte in Künsten und Medien» под ред. Р. Лешке и Х. Хайдбринк; монографии «Figur und Person: Beitrag zu einer historischen Narratologie» Ф. Яннидиса, «Was sind Figuren? Ein Beitrag zur interdisziplinären Fiktionstheorie» Й. Эдера и др.).

В отечественной традиции принято ограничивать исследования в области теории *персонажа* собственно литературных произведений от других областей искусства. При этом подчёркивается историческая и социальная

---

<sup>29</sup> Eder J. Die Figur im Film: Grundlagen der Figurenanalyse. Marburg: Schüren. 2008. S.40.

обусловленность *модели персонажа*<sup>30</sup>. *Литературные типы* являются отражением социальных тенденций той или иной эпохи, философских, нравственных, эстетических взглядов писателя, создающего произведение. Распространение того или иного *литературного типа* может быть продиктовано интересом литературы, читателей, критики к героям с определённым набором качеств. В отечественном литературоведении основательно разработаны принципы типологического подхода к жанрам, стилям и другим категориям художественного текста. В рамках типологии художественных методов достаточно изучена теория типизации в классической литературе (работы А. Ревякина<sup>31</sup>, С. Петрова<sup>32</sup>, литературно-критические статьи М. Бахтина<sup>33</sup>, С. Грузенберга<sup>34</sup>). Тогда как типологизация *персонажей* остаётся в пределах дискуссионного поля также, как и само определение понятия *тип персонажа*. На это указывает неопределённость в терминах, которыми описывается персонажная сфера произведения (*герой, образ, персонаж, действующее лицо, характер, модель* и т.д.), и их неявная разграниченность.

В зарубежном литературоведении, в частности, в немецком, определения понятия *персонаж* зачастую однородны у разных исследователей и лишь дополняют друг друга<sup>35</sup>. Е.А. Полякова и Н.Д. Тамарченко, ссылаясь на G. Wilpert, пишут, что немецкий термин *персонаж (Figur)* означает всякую выступающую в поэзии, особенно в эпике и драме, фиктивную *личность (Person)*, называемую также *характером (Charakter)*; однако следует предпочесть обозначение *литературная личность (literarische Figur)* в отличие от естественных личностей и от часто только контурно очерченных персонажей.

---

<sup>30</sup> В отечественной литературе вместо понятия «модель персонажа/героя» используется классическое понятие «тип». Мы будем рассматривать теорию «модели» в исследованиях отечественных литературоведов, оперируя понятием «тип», если оно заявлено в научном первоисточнике.

<sup>31</sup> Ревякин А. Проблема типического в художественной литературе. М. 1979.

<sup>32</sup> Петров С. Проблема реализма в художественной литературе. М. 1981.

<sup>33</sup> Бахтин М. Литературно-критические статьи. М. 1986.

<sup>34</sup> Грузенберг С. Гений и творчество. М. 2000.

<sup>35</sup> При сопоставлении русских и иноязычных литературоведческих терминов мы опирались на работу «Об иноязычных аналогах русских терминов поэтики» Е.А. Поляковой и Н.Д. Тамарченко. См: Введение в литературоведение. Литературное произведение: основные понятия и термины: Учеб. пособие / Л. В. Чернец, В. Е. Хализев, С. Н. Бройтман и др.; Под ред. Л. В. Чернец. М.: Высш. шк.; Академия, 1999.



То есть, термин *Figur* вполне тождествен используемому в русском литературоведении термину *персонаж* в его широком смысле<sup>36</sup>.

Большинство немецких исследователей видит *персонажа* как набор характеристик, необходимый для развития сюжета. Так, Й. Эдер, рассматривая теорию *персонажа* с точки зрения различных дискурсов (философского, семиологического, психологического), определяет его как элемент «фикциональной коммуникации» между художественным текстом и его реципиентом<sup>37</sup>. Ф. Яннидис формулирует определение данного понятия следующим образом: *персонажи* – функционирующие внутри текста инстанции, выполняющие определённую роль, зависящую от их положения в нарратологической структуре<sup>38</sup>. Они также рассматриваются как элементы «нарративной коммуникации»<sup>39</sup>, тем самым оговаривается, что для функционирования *персонажа* важен именно повествовательный текст, то есть персонаж «живёт» внутри нарративных рамок<sup>40</sup>. Й. Эдер отмечает, что сопоставление различных фиктивных миров и «обитающих» в них персонажей позволяет типологизировать последних, определить их отношение к объективной внетекстовой реальности<sup>41</sup>.

В отечественной традиции определение *персонажа*, как правило, строится на сопоставлении этого термина с другими понятиями, относящимися к *персонажной сфере*. Так, согласно работам Л.В. Чернец, понятие *персонаж* является собирательным по отношению к определениям менее общего ряда, таким как *герой* и *антигерой*. Это положение исходит из определения. В «Литературном словаре» персонаж определяется как «общее название любого действующего лица литературного произведения. Персонажи подразделяются на

---

<sup>36</sup> Е.А. Полякова, Н.Д. Тмарченко. Об иноязычных аналогах русских терминов поэтики. // Введение в литературоведение. Литературное произведение: основные понятия и термины: Учеб. пособие / Л. В. Чернец, В. Е. Хализев, С. Н. Бройтман и др.; Под ред. Л. В. Чернец. М.: Высш. шк.; Академия, 1999. С. 641.

<sup>37</sup> Eder J. Was sind Figuren? Ein Beitrag zur interdisziplinären Fiktionstheorie. Paderborn: Mentis-Verlag, 2008. S. 12.

<sup>38</sup> См. Jannidis F. Figur und Person. Ein Beitrag zur historischen Narratologie.

<sup>39</sup> Там же. С. 237.

<sup>40</sup> Eder J. Was sind Figuren? Ein Beitrag zur interdisziplinären Fiktionstheorie. S. 41.

<sup>41</sup> Там же. С. 48.

главных (см. *герой*), второстепенных, эпизодических»<sup>42</sup>. И.П. Ильин, суммируя опыт зарубежных нарратологов (Г. Джеймса, Л. Шпитцера, Э. Леммерта, Ф. Штанцеля, Б. Ромберга и др.), описывает персонажа как многосоставный феномен, находящийся на пересечении того коммуникативного целого, каким является художественное произведение, сочетающего в себе роли *актера (герой, я-испытывающее, я-рассказываемое)* и *нарратора (повествующее-я, историк, субъект)*<sup>43</sup>.

В свою очередь, в «Терминологическом словаре-тезаурусе по литературоведению» понятия *герой* и *персонаж* не разграничиваются, а приводятся как синонимичные, тогда как взятые в дополнение к определению термина отрывки из литературоведческих работ скорее демонстрируют более обобщённое значение слова *персонаж*. Авторы приводят цитату из учебника «Введение в литературоведение» под редакцией Г.Н. Пospelова: «Существуют различия между *персонажами* главными, центральными и второстепенными, эпизодическими... *Персонажи* в произведении подлинно художественном составляют завершённую систему. Они соотнесены, “сцеплены” между собой не только ходом изображаемых событий, но и, в конечном счете, логикой художественного мышления писателя»<sup>44</sup>.

Наиболее проработанная теория *персонажа* литературного произведения представлена в классических исследованиях Ю.М. Лотмана. В работе «Структура художественного текста»<sup>45</sup> *персонаж* определяется как обобщённое понятие – образ, с признаками человека, и некоторая структура заданных автором ролей внутри произведения. Исследователь отмечает такую особенность *персонажа* как пересечение в нём структурных функций

---

<sup>42</sup> Литературный словарь. Статьи на букву «П» (составитель Л.В. Абрикосова) [Электронный ресурс]. URL: <http://niv.ru/doc/dictionary/literary-dictionary/fc/slovar-207.htm#zag-585> (дата обращения: 30.06.2022).

<sup>43</sup> Ильин И.П. Персонаж. // Современное зарубежное литературоведение (страны Западной Европы и США): концепции, школы, термины. Энциклопедический справочник. М.: Интрада – ИНИОН, 1999. С. 91.

<sup>44</sup> Значение слова «персонаж» в 5 словарях (составитель Н.Ю. Руссова) [Электронный ресурс]. URL: <https://znachenie-slova.ru/%D0%BF%D0%B5%D1%80%D1%81%D0%BE%D0%BD%D0%B0%D0%B6?> (дата обращения: 20.06.2022).

<sup>45</sup> Лотман Ю.М. Структура художественного текста // Лотман Ю.М. Об искусстве. СПб.: «Искусство – СПб», 1998.

(персонажи по функциям делятся на *действователей* и *условия*, обстоятельства действия). В главе «Понятие персонажа» Ю.М. Лотман рассматривает структуру сюжета, анализируя движение *активного персонажа (героя)* из некоторого семантического поля в «антиполе» через границу, после чего, чтобы сюжет завершился, *герой* должен, поменяв своё бытие, стать *пассивным персонажем*. *Активный персонаж (действитель)* отличается от *персонажей-условий* подвижностью и разрешением на некоторые запретные действия. *Герой*, по мнению исследователя, в искусстве XX века может распадаться на несколько *персонажей*<sup>46</sup>. Ю.М. Лотман отмечает взаимообусловленность типа картины мира, типа сюжета и *типа персонажа*, но само понятие *тип персонажа* развёрнуто не анализирует. Размышляя о динамике *героя*, исследователь говорит о соответствии каждому художественному *образу (деятельному герою)* заданной автором последовательности *структур персонажей*, которые проявляются в *герое* при разных обстоятельствах. Эту последовательность Ю.М. Лотман называет *структурой типа*<sup>47</sup>.

Попытки типологизировать *персонажей* существуют с тех пор, как исследователи стали пытаться теоретизировать искусство: со времён «Поэтики» Аристотеля, который разделил героев на положительных и отрицательных<sup>48</sup>. Впоследствии в исторической поэтике традиционно *типы персонажа* различались только по своим функциям, зависевшим от отношений действующих лиц. Основная часть разработок в области теоретизации и классификации *персонажной сферы* литературного произведения приходится на вторую половину XX века.

Современный исследователь Ф. Яннидис рассматривает тип персонажа как часть нарративной структуры текста. В работе «Figur und Person. Beitrag zu einer historischen Narratologie» автор изучает историю *типологий персонажей*, обращаясь, в частности к разработке Б. Хохмана, который в своей книге

---

<sup>46</sup> Лотман Ю.М. Структура художественного текста. С. 203–208.

<sup>47</sup> Там же.

<sup>48</sup> Аристотель. Поэтика. [Электронный ресурс] URL: <https://librebook.me/poetics/vol1/2> (дата обращения: 16.09.2022).

«Character in Literature» (1985) пытается создать систему классифицирующих персонажа характеристик («а taxonому»). Ф. Яннидис отмечает, что Б. Хохман был первым теоретиком, обратившим внимание на зависимость степени проявления тех или иных характерологических признаков от *модели персонажа* («von einem Figurenmodell») <sup>49</sup>. При этом Б. Хохман не историзирует читательский опыт, не обращает внимание на эпоху, в которую создавалось литературное произведение, а лишь выделяет различия между типичным и индивидуальным в *персонаже* <sup>50</sup>. Среди важнейших методологических разработок в области типологизации Ф. Яннидис выделяет работу В.Я. Проппа «Морфология сказки». Как отмечает исследователь, типология В.Я. Проппа базируется на важнейшем дифференцирующем аспекте – отношении к действию («der Bezug zur Handlung»). Основополагающим для данной типологии становится не столько тип героя, сколько его положение относительно того или иного «круга действия» (фабулы) <sup>51</sup>. Рассматривая более поздние разработки в области типологий персонажа и критикуя концепцию А. Греймаса, Ф. Яннидис, однако, отмечает характерную обращенность не столько к положению типа по отношению к фабуле, как это было у Проппа, сколько к роли *персонажа* в структуре повествования.

Ф. Яннидис обращает внимание, что все проанализированные им типологии базировались на разнообразных критериях, сопоставляя которые исследователь обобщает их в список следующих характеристик, *определяющих типологию персонажей*:

1. Отношение *персонажей* к восприятию читателя, а также к традиции создания фикциональных персонажей (*персонаж* как «иллюзия человека», «оригинальность» и «типичность» *персонажа*);

2. Образ *персонажа* (как *персонажи* формируются в образы).

---

<sup>49</sup> Jannidis, F. Figur und Person. Beitrag zu einer historischen Narratologie. S. 96.

<sup>50</sup> Там же.

<sup>51</sup> Там же. С. 100.

3. Соотношение *персонажа* и фабулы/сюжета. В литературоведении долгое время господствовало мнение, что сюжет определяет *персонажа*. Однако вопрос соотношения этих двух категорий внутри текста остается открытым.

4. *Модель соотношения персонажей* внутри нарративного текста.

5. Значение *персонажа*. Нарративные тексты могут генерировать различные смыслы, в том числе и на уровне структуры. Большую роль в этом играет именно *персонажная модель* произведения. *Персонажи* могут выступать как персонификации, как символические репрезентанты, так могут являться частью комплексной смысловой структуры текста.

6. Заложенное в текст отношение читателя к *персонажу*. Немаловажной частью характеристики *персонажа* является его оценка, проявляющаяся нередко в форме противоречивых оценочных составляющих, таких как продолжительность «присутствия» *персонажа*, какие-либо черты авторской оценки, отношения к образу, формирующих восприятие *персонажа* читателем<sup>52</sup>.

В процессе изучения литературных тенденций в области выбора *типа персонажа* для изображения важна сама повторяемость, частотность обращения писателей к тем или иным *типам*. В социологическом аспекте это важно, так как изменения в предпочтениях одних литературных *типов* другим отражают смену общественных идеалов, ценностных установок и проч. Наряду с повторяемостью для обозначения *типа персонажа* важна устойчивая его *номинация*<sup>53</sup>. Чаще всего сами писатели, чье творчество тяготеет к воспроизведению того или иного типа, дают ему наименование (например, *лишний человек* у И.С. Тургенева, *двойник* у Ф.М. Достоевского, *человек в футляре* у А.П. Чехова и т.д.). Номинация отражает присущий типу *характер*. При этом важно понимать, что *характер* не является «застывшей маской» *персонажа*, как это было, например, в античной литературе, а выражает его индивидуальность в динамике.

---

<sup>52</sup> Jannidis F. Figur und Person. Beitrag zu einer historischen Narratologie. S. 107–108.

<sup>53</sup> Чернец Л.В. О типах персонажей русской литературы. С. 85.

*Тип персонажа* является родовым понятием по отношению к целому ряду литературоведческих терминов: *маленький человек, лишний человек, подпольный человек* и других; Л.В. Чернец даёт следующее определение: *тип персонажа – инвариант, воплощённый в различных вариациях, каковыми являются конкретные персонажи. Сопоставление вариаций, созданных в разное время, в произведениях разных жанров и зачастую разными авторами, даёт возможность проследить эволюцию типа. Тип персонажа, начиная с золотого века русской литературы, понимается как доминанта индивидуализированных характеров персонажей, обычно отражённая в номинации типа*<sup>54</sup>.

В данной работе отдельное внимание будет уделено четырём ключевым инвариантам – типам персонажа: *маленький человек, лишний, подпольный и голый человек*. Признавая тот факт, что внутри одного героя могут функционировать несколько инвариантов, мы проанализируем проявления названных типов в разных героях литературных произведений. Для этого необходимо определить сущностную составляющую понятия *герой*, заявленного в теме работы.

## **1.2. Типология современных литературных субъектов.**

### **К постановке вопроса**

Одним из ключевых методов исследования в гуманитарных науках является *типология*, позволяющая классифицировать и систематизировать объекты изучения на основе их общих черт и отличий. Этот метод широко применяется в лингвистике, литературоведении, культурологии и других областях знания. В основе данного исследования лежит структурно-семиотический подход, с точки зрения которого художественный текст рассматривается как часть глобального *культурного текста* или *типа культуры*. Согласно учению Ю.М. Лотмана, тип культуры может

---

<sup>54</sup> Чернец Л.В. О типах персонажей русской литературы. С. 85–89.

восприниматься как некий единый текст с единым кодом. Общее количество основных типов культурных кодов невелико, разнообразие возникает за счёт комбинаций относительно простых и немногочисленных типов. Каждый тип кодирования историко-культурной информации оказывается связанным с коренными формами общественного сознания<sup>55</sup>. Таким образом, выстраиваемая в исследовании парадигма героев современной прозы будет повторять более глобальные культурные структуры, основываться не только на особенностях авторской картины мира, но и социально-культурных свойствах исследуемого периода.

Появление устойчивого типа в творчестве писателя способствует установлению закономерностей в единичных художественных явлениях. Это размывает границы восприятия отдельных литературных героев и произведений, позволяя выйти за рамки конкретного произведения в пространство художественной системы автора. Смысловый потенциал литературного текста зависит от типологического построения, которое может быть локальным или общелитературным. Чем больше общелитературная парадигма, в которую может быть вписан герой, тем более насыщенной и богатой становится модель художественной действительности<sup>56</sup>.

Л.В. Чернец, разрабатывая теорию *типа персонажа*, пишет о необходимости разграничения процессов *типизации* и *типологии*. Процесс типизации опирается на трактовку Г.В.Ф. Гегелем процесса «идеализации» в искусстве, когда изображаемый предмет «очищается» от всего несущественного. Типизация – процесс создания типичных образов. Теорию типизации разрабатывали в классических трудах Ф.В. Шеллинг, Г.В.Ф. Гегель, В.Г. Белинский<sup>57</sup>. В отечественной традиции вопросы творческой типизации и

---

<sup>55</sup> Лотман Ю.М. К проблеме типологии культуры / История и типология русской культуры. СПб.: Искусство-СПБ, 2002. С. 56– 62.

<sup>56</sup> Кучина С. А. Теоретико-литературный подход к проблеме типологизации // Вестник ЮУрГГПУ. 2010. №1. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/teoretiko-literaturnyy-podhod-k-probleme-tipologizatsii> (дата обращения: 27.06.2023).

<sup>57</sup> Ермилова Г.Г. Достоевский: эстетика поэтика. [Электронный ресурс]. URL: <https://fedordostoevsky.ru/research/aesthetics-poetics/049/> (дата обращения: 06.05.2023).

понятие типичного в искусстве обычно освещаются с опорой на эстетику Гегеля<sup>58</sup>. В свою очередь *типология* литературных образов – группировка персонажей в типы на основании определённых сходных свойств характеров. В каком-то смысле, типология будет обратным процессом по отношению к типизации. При этом, чтобы понимать целостную картину литературных тенденций, для исследования важны как художественно совершенные типические образы, так и уязвимые в эстетическом плане<sup>59</sup>.

В процессе типологии выстраивается основанная на идее противопоставления по определённому принципу *оппозиция признаков* с целью выделить объект изучения и отделить его от других аспектов в данной области. В связи с этим любая типология, в том числе и типология литературных героев, варьируется в зависимости от заданных для сопоставления характеристик. В области литературоведения были тщательно выработаны принципы типологии, которые применяются к жанрам, стилям, способам повествования и другим аспектам художественного текста. При этом типология литературных субъектов (героев, персонажей и т.д.) вызывает наибольшее затруднение, является предметом дискуссий. Ещё одна сложность заключается в стремлении рассматривать *тип* и *типическое* в литературе исключительно в русле реалистической традиции XIX века и творчестве её продолжателей (работы М. Храпченко<sup>60</sup>, Л. Чернец<sup>61</sup>, А. Ревякина<sup>62</sup> и др.), что объяснимо рядом причин. Однако, на наш взгляд, такой подход ограничен и не позволяет в полной мере проследить эволюцию типа в литературном процессе, принимая во внимание целостность последнего.

В основе алгоритма процесса типологии лежит идея противопоставления по определённому признаку, которая определяет предмет исследования с точки зрения его позиционной соотнесённости с одним из аспектов в рамках

---

<sup>58</sup> Чернец Л.В. О типологическом изучении литературных персонажей // STEPHANOS. №1 (15). 2016. С. 80.

<sup>59</sup> Там же. С. 81.

<sup>60</sup> Храпченко М. Типологическое изучение литературы и его принципы / М. Храпченко // Вопросы литературы. 1968. №2. С. 55–82.

<sup>61</sup> Чернец Л.В. О типах персонажей в русской литературе XIX в. М.: МАКС Пресс, 2018.

<sup>62</sup> Ревякин А.И. Проблема типического в художественной литературе. М.: Учпедгиз, 1959.



противопоставления. Обозначив начальную точку для построения парадигмы образов, можно создавать сложные типологические системы, выделяя закономерности на уровне отдельных явлений в произведениях писателя. Эти закономерности представлены типологическими моделями, которые затем анализируются в контексте художественной системы произведения. Такой подход позволяет выявлять принципиальные законы, лежащие в основе авторской картины мира, проблематически вписывать произведение в контекст исследуемой эпохи<sup>63</sup>.

### 1.3. Дихотомия героя/антигероя литературного произведения

*Герой* – ключевая фигура *персонажной сферы* не только литературы, но и вообще любой формы повествовательного искусства. По замечанию А.В. Корневского, героический «мономиф» «пронизывает собою все страты культуры и все эпохи: античный культ героя, низвергнутый христианством, парадоксальным образом проступает в агиографии, героизируя саму святость; по прошествии веков он возрождается в титаническом духе Возрождения и достигает своих крайних форм в радикальном индивидуализме Нового времени – идеях Т. Карлейля и Ф. Ницше, Г. Тарда и Н. Михайловского, В. Парето и Х. Ортеги-и-Гассета. Тема героя проходит красной нитью через всю философию, историософию, этику и эстетику, почти безраздельно господствует в литературе, драматургии и массовой культуре»<sup>64</sup>.

Соотношение понятий *герой (антигерой)* и *персонаж* определяется разными исследователями по-разному, в зависимости от контекста употребления. Так, в более ранних исследованиях термин *персонаж* употребляется в узком значении. Б. Томашевский отмечает более глубокую психологическую проработку *героя* по сравнению с *персонажем*: «Персонаж,

---

<sup>63</sup> Кучина С. А. Теоретико-литературный подход к проблеме типологизации // Вестник ЮУрГГПУ. 2010. №1. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/teoretiko-literaturnyy-podhod-k-probleme-tipologizatsii> (дата обращения: 27.06.2023).

<sup>64</sup> Корневский А.В. «Герой нашего времени» в саду расходящихся тропок // Новое прошлое. №1. 2019. С. 11.

получающий наиболее острую и эмоциональную окраску, именуется героем. Герой вызывает сострадание, сочувствие, радость и горе читателя <...> Герой является в результате сюжетного оформления материала и является, с одной стороны, средством нанизывания мотивов, с другой – как бы воплощённой и олицетворённой мотивировкой связи мотивов»<sup>65</sup>. В словаре под редакцией М. Жаретти понятию *герой* даётся чисто содержательная, этико-психологическая трактовка, тогда как понятию *персонаж* – исключительно «текстуальная». В то же время *персонаж* описывается как некая инстанция, «позволяющая читателю строить, начиная с серии разрозненных сообщений в тексте, некую мысленную репрезентацию»<sup>66</sup>, что соответствует идеям Р. Барта, рассматривающего *персонажа* «как своего рода поле, в которое происходит намагничивание сем»<sup>67</sup>.

Разработка теории *героя* / *антигероя* связана с мифологическими исследованиями культурологов-юнгианцев<sup>68</sup>. В рамках этой школы *герой* рассматривается как *культурный архетип*, перекочевавший в искусство. Анализируя современную повествовательную практику и связывая её с глубинной психологией К.Г. Юнга и мифологическими изысканиями Дж. Кэмпбелла, Кр. Воглер в своей работе «Путешествие писателя. Мифологические структуры в литературе и кино» в качестве драматических функций-характеристик *героя* выделяет: идентификацию аудитории, развитие, действие и жертвенность<sup>69</sup>. Исследователь отмечает, что архетип *героя* и его путь внутри нарративной рамки произведения – прообраз движения человека по жизни, его развития и становления, поэтому данный архетип представляет собой богатое поле для писательских исследований<sup>70</sup>.

---

<sup>65</sup> Томашевский Б.В. Теория литературы. Поэтика: Учебное пособие. М.: Аспект Пресс, 1999. С. 132–133.

<sup>66</sup> Полякова Е.А., Тмарченко Н.Д. Об иноязычных аналогах русских терминов поэтики. // Введение в литературоведение. Литературное произведение: основные понятия и термины: Учеб. пособие / Л. В. Чернец, В. Е. Хализев, С. Н. Бройтман и др.; Под ред. Л. В. Чернец. М.: Высш. шк.; Академия, 1999. – С. 643.

<sup>67</sup> Там же. С. 643.

<sup>68</sup> Данные научные разработки обобщены в работе Е. Мелетинского «Поэтика мифа». См. Мелетинский Е. Поэтика мифа. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2021.

<sup>69</sup> Воглер К. Путешествие писателя. Мифологические структуры в литературе и кино. М.: Альпина нон-фикшн, 2015. С.71–72.

<sup>70</sup> Там же. С. 79.

К.Г. Юнг считал, что *архетип героя* является самым древним и самым жизнеспособным из всех, и рассматривал таких религиозных личностей, как Будда, Христос или Мухаммед как различные олицетворения *героя* (в книге «Архетипы и коллективное бессознательное»). Путешествие *героя* – это, в конечном счете, путь к самоинтеграции, целостности своего психического, телесного и духовного Я. Конечный пункт назначения, который К.Г. Юнг назвал «индивидуацией», – состояние целостности и завершенности, и оно включает в себя объединение противоположностей. Действительно, *coincidentia oppositorum* (совпадение противоположностей) – понятие, заимствованное у Гераклита, является движущей силой в становлении *героя*<sup>71</sup>, которому противопоставлен *антигерой* – то есть субъект, лишённый целостности и предрасположенности к движению.

Г. Мюнклер также связывает *героя* с идеей «спасающей и защищающей жертвы»: «Zum Helden kann nur werden, wer bereit ist, Opfer zu bringen, eingeschlossen das größte, das des Lebens. Für diese Bereitschaft zum Opfer wird dem Helden Anerkennung und Ehre zuteil»<sup>72</sup>. Подобная мотивировка *героя* восходит к теории В. Проппа, который подчёркивает активную роль и жертвенность этой фигуры повествования: «Герой – это персонаж, <...> согласившийся ликвидировать беду»<sup>73</sup>.

Ф. Яннидис определяет *героя* (der Held) как фиктивное действующее лицо, *главного персонажа* (die Hauptfigur) или *протагониста*. Исследователь отмечает, что несмотря на наличие в большинстве повествовательных текстов более или менее очерченного протагониста, существует возможность наличия нескольких *героев* одновременно. В таких обстоятельствах уместнее говорить об отношениях *героев* внутри текста, не выделяя протагониста<sup>74</sup>. Ссылаясь на

---

<sup>71</sup> Cybulska E. Nietzsche's Übermensch: A Hero of Our Time? // Philosophy Now. 2012. №93. [Электронный ресурс]. URL:

[https://www.researchgate.net/publication/337155113\\_Nietzsche's\\_Ubermensch\\_A\\_Hero\\_of\\_Our\\_Time](https://www.researchgate.net/publication/337155113_Nietzsche's_Ubermensch_A_Hero_of_Our_Time)

<sup>72</sup> Münkler H. Heroische und postheroische Gesellschaften. // Mercur. 2007. №700. [Электронный ресурс]. URL: <https://www.merkur-zeitschrift.de/herfried-muenkler-heroische-und-postheroische-gesellschaften/> (дата обращения: 12.06.2022).

<sup>73</sup> Пропп В.Я. Морфология волшебной сказки. М.: Мартин, 2022. С. 66.

<sup>74</sup> Jannidis F. Figur und Person. Beitrag zu einer historischen Narratologie. S. 103–105.

теорию А. Греймаса, Ф. Яннидис также пишет о необходимости описания *типа персонажа* с точки зрения его сюжетных функций. Такое структуралистское или постструктуралистское восприятие художественного текста, по мнению исследователя, обнаруживает определённое пересечение с теорией архетипов Юнга, когда действующие лица в мифах и снах рассматриваются не как конкретные персоны, а как продукт коллективного бессознательного<sup>75</sup>. Несмотря на глубинную генеалогическую связь между мифологическими структурами и литературой, необходимо отличать эпического мифологического героя, проявившего себя в том числе и в фольклоре, от героя собственно литературного. Рассматривая проблему соотношения сказки и романа, И. Силантьев выделяет три типологических различия романного и сказочного героя:

1. Романский герой – частный, оторванный от родового коллектива и предоставленный самому себе человек.
2. Романский герой – свободный человек. Свобода действия и поступка, пусть иногда и вынужденная, – неотъемлемое качество романного героя, и в этом он преодолевает несвободу героя волшебной сказки.
3. Судьба романного героя как результирующая его частной и свободной жизни – его личная судьба, которая, в отличие от судьбы героя волшебной сказки, не содержит идеи ритуального стереотипа.

Исследователь приходит к выводу, что доминантой в системе жанра романа выступает, собственно, концепция героя как частного человека и его жизненного пути как личной судьбы. И сюжет в романе подчинён – каждый раз индивидуально – именно задаче раскрытия целостного образа романного героя. Поэтому в романе не герой является производной сюжета, а, напротив, сюжет развивается в зависимости от концепции героя<sup>76</sup>.

Для нашей работы важен **структурно-мифологический подход** к анализируемым произведениям, так как выбранные нами авторы

---

<sup>75</sup> Jannidis F. Figur und Person. Beitrag zu einer historischen Narratologie. S. 99–101.

<sup>76</sup> Силантьев И.В. Сюжетологические исследования. М.: Языки славянской культуры, 2009. С. 105–106.

переосмысливают архетипы на современном материале, что является характерной чертой литературы исследуемого периода. Как отмечает Е.М. Мелетинский, мифологизирование выступает в качестве одного из довольно широко распространённых приёмов в романе XX века<sup>77</sup>. Следует учитывать и тот факт, что главное действующее лицо литературного произведения – протагонист – это не обязательно *герой*. Нам необходимо отграничить различные персонажные модели, чтобы яснее обозначить предмет нашего исследования.

В учебном пособии под редакцией Н.Д. Тамарченко различаются четыре категории: *герой*, *характер*, *персонаж* и *тип*<sup>78</sup>. Согласно авторам, дифференцирующую роль в системе изображённых лиц играет понятие *персонаж* (в широком смысле), под которым обычно подразумевается любой «субъект действия», «действующее лицо», а также любой субъект речи, говорящий. С этой точки зрения, во-первых, *персонаж* может быть отличим от *главного героя* по степени участия в действии – как второстепенное действующее лицо. Во-вторых, *характер* может быть противопоставлен *типу*: как индивидуализированный *персонаж* неиндивидуализированному или как персонаж, в котором раскрыт «внутренний» аспект, то есть побудительные причины поведения и поступка. Следует различать сюжетную функцию *персонажа* и «содержание» литературной личности, которое с этой ролью в сюжете может не совпадать (роль – возможный объект для неё самой). Отсюда значение понятий «точка зрения» и «кругозор» для классификации разновидностей *героя*<sup>79</sup>.

С точки зрения авторов, следует отличать *собственно персонаж* (в узком смысле), – действующих лиц, выполняющих в произведении заданные

---

<sup>77</sup> Мелетинский Е.М. Поэтика мифа. С. 428.

<sup>78</sup> Теория литературы: Учеб. пособие для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений: В 2 т. / Под ред. Н.Д. Тамарченко. Т. 1: Н.Д. Тамарченко, В.И. Тюпа, С.Н. Бройтман. Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика. М.: Издательский центр «Академия», 2004..

<sup>79</sup> Теория литературы: Учеб. пособие для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений: В 2 т. / Под ред. Н.Д. Тамарченко. Т. 1: Н.Д. Тамарченко, В.И. Тюпа, С.Н. Бройтман. Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика. М.: Издательский центр «Академия», 2004. С. 249.

(традицией или автором) функции; *персонаж-характер* – «лицо самоопределяющееся, выбирающее собственную роль и в жизни в целом, и в качестве участника отдельного события»; *персонаж-тип* – «готовую форму личности», известную из мифа, фольклора или литературной классики. Таким образом, *персонаж как обобщающее понятие* – это действующее лицо произведения, которое выполняет в нём заданные функции, то есть совершает поступки, претерпевает невзгоды, перемещается в пространстве и времени изображаемого мира. Его сущность либо исчерпывается совпадением инициативы поступков или иных действий и реакций с выполняемой сюжетной ролью, либо знаменуется (оставаясь нераскрытой) их принципиальным несовпадением<sup>80</sup>. В то же время *герой* – главное действующее лицо, «носитель основного события» (М.М. Бахтин) в литературном произведении, а также значимой для автора-творца точки зрения на действительность, на самого себя и других персонажей; иначе говоря, того Другого, сознание и поступок которого выражают для автора сущность создаваемого им мира<sup>81</sup>. С этой точки зрения нас будет интересовать *герой*, который сочетает в себе функции различных *персонажей как типа*.

Мы опираемся на работы Ф. Яннидиса, который описывает следующие категории: *характер, тип, главный персонаж, второстепенный персонаж, протагонист, антагонист* и *герой*. Для различения *характера* и *типа* исследователь предлагает использовать следующие измерительные критерии: 1 – сложность и количество представленных в персонаже признаков (характер – более сложный персонаж, тип – общая схема); 2 – соотношение индивидуального и типического в персонаже (тип – часть культурного знания)<sup>82</sup>. Непосредственно к фабуле (действию) учёный относит такие понятия как *главный персонаж, второстепенный персонаж, протагонист, антагонист*, где главный персонаж отличается от второстепенного большим пространством в повествовании, а

---

<sup>80</sup> Теория литературы. С. 253.

<sup>81</sup> Там же. С. 249.

<sup>82</sup> Jannidis F. Figur und Person. Beitrag zur einer historischen Narratologie. S. 103.

протагонист – неявно выраженный главный персонаж, либо же, при явном конфликте, один из участников дихотомии *протагонист-антагонист*.

Среди особенностей *героя* автор выделяет не только деятельную позицию по отношению к фабуле, но и тот эффект, который *герой* производит на читателя: положительное отношение к герою заставляет читателя ассоциировать себя с ним. Эта заведомая оценочность, по мнению исследователя, делает термин *герой* проблематичным при научном анализе литературного произведения<sup>83</sup>. Важно принимать во внимание тот факт, что данное понятие, если говорить о художественных текстах, утратило своё «высокое» значение. Г. фон Вильперт подчёркивает, что «сегодня вообще область для главных персонажей и ролей драмы или эпической поэзии – центр действия без оглядки на социальное происхождение, пол или особые свойства», отсюда возможность «негероического, пассивного, проблематического, негативного героя или *антигероя*, который в современной литературе (за исключением тривиальной литературы и социалистического реализма) в качестве страдающего или жертвы сменил сияющего героя раннего времени»<sup>84</sup>.

Мифологические истоки архетипа *героя*, воспринятые литературой, сказываются на функционировании его «тени» – *антигероя*, связанного с инфернальным миром. О. Фрейденберг обращает внимание на то, что *герои* – «первоначально двойники, умершие и что в мифологии жизнь часто представлена в форме смерти и подземного мира, воплощающего <...> космос в целом»<sup>85</sup>. Пассивный и активный «деятель» не различаются в мифе, однако, проникая в литературу в виде различных *архетипов*, они раздваиваются и образуют бинарную оппозицию *герой / антигерой*. В основе типологии данного исследования – *антигерои*, связанные с фигурой *трикстера* – двойника *культурного героя*.

---

<sup>83</sup> Jannidis F. Figur und Person. Beitrag zur einer historischen Narratologie. S. 104.

<sup>84</sup> Полякова Е.А., Тамарченко Н.Д. Иноязычные аналоги русских литературоведческих терминов. С. 641.

<sup>85</sup> Мелетинский Е.М. Поэтика мифа. С. 161.

#### 1.4. Понятие культурного героя

*Культурный герой* – универсалия культуры, часть литературного (мифологического) нарратива; существо с активным социальным инстинктом и выраженной креативностью<sup>86</sup>. Изначально мифологический архетип благодетеля человечества: добытчик культурных и природных объектов, Прометей, «не только давший людям огонь, но и страдающий за людей от мести Зевса»<sup>87</sup>. Им движет человеколюбие и жажда справедливости<sup>88</sup>. Он олицетворяет человеческую общину, известным образом противостоящую богам и духам: «Культурный герой – это <...> забота об устройстве мира для человека»<sup>89</sup>. Культурный герой высшей формации добавляет к этому защиту от воплощающих хаос хтонических, демонических сил, борьбу с ними, устранение их как мешающих мирной жизни человечества. Эта функция отличает *культурного героя* от собственно *героя*, главным делом которого остаётся «борьба с чудовищами» (Мелетинский).

Конкретизируя оппозицию *герой – антигерой*, культурный герой образует пару с наделённым демонически-комическими чертами и пародирующем его собственные высокие деяния *трикстером*<sup>90</sup>. Важная характеристика культурного героя – способность выступать посредником, медиатором, между различными мифическими мирами. Эта функция воплощается и в «антиподе» культурного героя, лежит в основе данной дихотомии. Пара *культурный герой – трикстер* в мифе олицетворяет архетипы Космоса и Хаоса соответственно. С Хаосом, хтоническими силами, генетически связан демонизм<sup>91</sup>, тогда как связь с созидательным началом порождает положительную коннотацию образа. Культурный герой – необходимый

---

<sup>86</sup> Березовская С.С. Культурный герой как универсалия культуры: опыт типизации: диссертация... кандидата философских наук: 24.00.01. Томск, 2016. С. 7.

<sup>87</sup> Мелетинский Е.М. О литературных архетипах. М.: Российский государственный гуманитарный университет, 1994. С. 17.

<sup>88</sup> Березовская С.С. Культурный герой: динамика развития // Вестн. Том. гос. ун-та. 2014. №387. С. 77.

<sup>89</sup> Мелетинский Е.М. О литературных архетипах. С. 17.

<sup>90</sup> Мелетинский Е.М. Введение в историческую поэтику эпоса и романа. М.: Наука, 1986. С. 22.

<sup>91</sup> Мелетинский Е.М. О литературных архетипах. С. 47.



участник мифа творения: выступает в роли первопредка, добывает культурные объекты (часто путём похищения в ином мире), создаёт орудия труда, формы хозяйственной деятельности и быта, религиозные предписания<sup>92</sup>. Д.А. Гаврилов отмечает: «Раздвоение на серьёзного Культурного героя и его демонически-комический отрицательный вариант соответствует в религиозном плане этическому дуализму, а в поэтическом – дифференциации героического и комического. Яркий пример тому – Бог и чёрт, Фауст и Мефистофель...»<sup>93</sup>.

Заимствованный литературным искусством этот архетип приобретает черты индивидуальной человеческой личности. Оппозиция *культурный герой – антигерой-трикстер* становится более амбивалентной, появляются такие её разновидности как, например, *культурный герой-цивилизатор* и его жертва – *маленький человек* (пушкинский «Медный всадник»)<sup>94</sup>. Демоническое начало и его борьба с созидательным началом переносятся в литературе на уровень человеческой психики, в «подполье» души, усиливая противоречивость художественных образов. Так у Ф.М. Достоевского раздваивающийся Голядкин мечтает стать Наполеоном; подпольный сиделец – либо «грязью», либо «героем», устремляясь и в Хаос, и в Космос одновременно. Трикстер, нелепо подражающий культурному герою, нарушающий космический порядок, становится полноправным субъектом словесности.

### 1.5. Трикстер и типы персонажей трикстерской парадигмы

Интерес к образу *трикстера* и его инвариантам актуализируется в переломные периоды, когда происходит смена исторических эпох, слом культурных парадигм, когда культурные герои, «богатыри и праведники» обречены, неуместны<sup>95</sup>. К.Г. Юнг определял трикстера как прообраз *тени* –

---

<sup>92</sup> Мелетинский Е.М. О литературных архетипах. С. 48–49.

<sup>93</sup> Гаврилов Д. А. Трикстер. Лицедей в евроазиатском фольклоре / Д. А. Гаврилов. М.: Социально-политическая мысль, 2006. С. 17.

<sup>94</sup> Мелетинский Е.М. О литературных архетипах. С. 71.

<sup>95</sup> Ковтун Н.В. Трикстер как герой нашего времени. С. 173.

архетипа, воплощающего энергию тёмных сил, невыраженные, нереализованные или подавляемые аспекты чего-то<sup>96</sup>. *Трикстер* – неотъемлемая часть бахтинского карнавала, с ним ассоциируется первобытное, хаотичное начало. *Трикстер* характеризуется отсутствием сдерживающего влияния разума как регламентирующей функции и соответствующей этому гиперактивной возможности чувствовать, проявлять интуицию<sup>97</sup>. Е.М. Мелетинский отмечает, что *трикстер* в литературе функционирует как *двойник культурного героя*: его проказы являются пародией на соответствующие деяния *культурных героев* или шаманов, на священные ритуалы, их шутовской сниженной версией<sup>98</sup>.

Неизменным эффектом деятельности шута оказывается подрыв существующих общепринятых норм, демонстрация условности любого порядка и игровая, карнавальная свобода<sup>99</sup>. Связь *трикстера* с карнавальным началом делает его проводником *изнаночного мира*, обитающем на границе. Чаще всего он выступает в качестве мифологического медиатора, соединяющего своим бытием верх и низ, похабное и священное, мужское и женское, жизнь и смерть<sup>100</sup>. Шут и дурак – метаморфоза царя и бога, находящихся в преисподней, в смерти<sup>101</sup>. Соотнесённость *трикстера* с мифическим временем укореняет его в зоне символической неопределённости, что актуализирует образ и его различные воплощения в литературе рубежа XX–XXI веков.

Актуализация образа *антигероя* в культуре определённого времени является следствием катаклизмов, обрушивающих прежний социальный порядок. А.В. Корневский приводит примеры, когда *герои* и *антигерои* могут поменяться местами: «... общество <...> притворно понимая навязанные ему героические образы, на деле превращает антигероя в героя. А героя – в

---

<sup>96</sup> Воглер К. Путешествие писателя. С.114.

<sup>97</sup> Юнг К.Г. Избранные работы / Карл Густав Юнг; пер. А. М. Руткевича. СПб.: Изд-во Русской христианской гуманитарной академии, 2014. С. 176–190.

<sup>98</sup> Мелетинский Е.М. Поэтика мифа. С. 79.

<sup>99</sup> Лейдерман Н.Л., Липовецкий М.Н. Русская литература XX века: 1930-е – середина 1950-х годов : учеб. Пособие для студ. учреждений высш. образования: в 2 т. Т. 1 / Н.Л. Лейдерман, М.Н. Липовецкий, М.А. Литовская и др. М.: Издательский центр «Академия», 2014. С. 252.

<sup>100</sup> Лейдерман Н.Л., Липовецкий М.Н. Русская литература XX века: 1930-е – середина 1950-х годов. С. 252.

<sup>101</sup> Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. С. 311.

посмешище: так белые офицеры задолго до крушения советского строя перерождаются из нелюдей-палачей в романтических героев, а комдив Чапаев – в персонаж анекдотов. Более того, общество само творит героев, которые по всем законам жанра должны быть их противоположностью. Остап Ибрагимович Бендер по меркам советской морали – асоциальный тип, ему не по пути с государством и обществом. <...> Но к 60-м годам Великий комбинатор становится иконой интеллигенции, а романы Ильфа и Петрова – метатекстом...»<sup>102</sup>.

Современные литературоведческие исследования значительно уточнили классическое определение *мифологического шута*<sup>103</sup>. Н.В. Ковтун, вслед за М.Н. Липовецким, в монографии «Образ трикстера в современной русской прозе: генезис, специфика, функционал» рассматривает *трикстера* как «риторическую фигуру» и выделяет следующие ключевые особенности этого образа, на которые мы будем опираться:

1. Амбивалентность, вмещение прямо противоположных черт и признаков, божественного и демонического, живого и искусственного; свобода от исполнения традиций и следования устойчивой шкале ценностей.
2. Особая витальность трикстера, обусловленная его свободой от соблюдения норм.
3. Трикстер выступает как медиатор, проникающий через все преграды, соединяющий в речи, поведении разные культурные коды. Он обеспечивает развитие, динамику бытия, вносит антиномии в социальное пространство, придавая ему единство и целостность. Важно отметить, что заданный вектор развития может быть как трагическим, так и позитивным по своим итогам.
4. Лиминарность трикстера, обитание в промежуточных, гетеротипических пространствах; он по определению человек дороги, перекрёстка,

---

<sup>102</sup> Кореневский А.В. «Герой нашего времени» в саду расходящихся тропок. С. 18.

<sup>103</sup> Ковтун Н.В. Трикстер как герой нашего времени. С. 173.

отличается от путника отсутствием перспективы возвращения, его движение вечно, так как будущее никогда не наступает.

5. Как лицедействующий герой трикстер органично связан с художественным жестом, трюком, фокусом, что отличает его от классического плута, заботящегося только о своей выгоде.
6. Трикстер обязательно связан (прямо или косвенно) с сакральным контекстом, с пророчеством, визионерством<sup>104</sup>.

Таким образом, каждая культура основывается на том или ином балансе между *трикстером* и *культурным героем*. *Трикстер*, в отличие от *героя*, не создаёт своей культурной среды, но, «внедряясь в существующий порядок, переворачивает, травестирует его. Подрыв структуры происходит изнутри путём обнаружения ошибок, несуразностей, обнажающих фиктивность культурной, социальной, политической нормы»<sup>105</sup>.

Об *антигерое-трикстере* можно говорить, когда функции *трикстера* характерны для центрального действующего лица произведения. К. Воглер отмечает: «Провоцирующая энергия тени может реализоваться в одном персонаже или же быть маской, попеременно надеваемой разными действующими лицами. Иногда сам центральный персонаж показывается с теневой стороны, если его одолевают сомнения или чувство вины, если он пытается покончить с собой или склонен к саморазрушению, если он испытывает головокружение от успеха, злоупотребляет властью или просто становится эгоистом, не способным на самопожертвование»<sup>106</sup>.

*Типы персонажей*, реализуемые в парадигме *трикстера*, воплощаемые литературой в образах *антигероев*, генетически взаимосвязаны между собой. Сюда относятся рассматриваемые в данной работе типы *маленького*, *подпольного* и *лишнего человека*, окончательно оформившиеся в русле реалистической традиции. Исключение в этом ряду отчасти составляет самый

---

<sup>104</sup> Ковтун Н.В. Образ трикстера в современной русской прозе. С. 212–215.

<sup>105</sup> Ковтун Н.В. Трикстер как герой нашего времени. С. 19.

<sup>106</sup> Воглер К. Путешествие писателя. С. 114.

древний тип *голового человека*, зародившийся в народной литературе позднего Средневековья и реинкарнированный писателями XX века. В связи с тем, что рассматриваемые *типы персонажей* в той или иной мере опираются на архетипическую модель *трикстера*, они представлены не только в русской, но и в немецкой литературной традиции, несмотря на то, что их номинация принадлежит русской критике и в немецких литературоведческих исследованиях может отличаться или не всегда обозначена. Данный факт будет подробнее описан и обоснован в исследовательских главах настоящей работы.

Типы *голового человека*, *маленького человека*, *подпольного человека* и *лишнего человека* как антигерои трикстерской парадигмы рассматривались такими исследователями как М.Н. Липовецкий<sup>107</sup>, Н.В. Ковтун<sup>108</sup>, Н.Д. Тамарченко<sup>109</sup>, М.М. Могильнер<sup>110</sup>, Д.В. Васильев<sup>111</sup> и др. Сближение русской и немецкой прозы в контексте обращения к данным типам персонажа обусловлено взаимопроникновением культур, в частности, перцепцией русской классики виднейшими немецкими авторами<sup>112</sup>. Так к 1880-м годам слава И.С. Тургенева в Германии превосходит известность немецких писателей, а его наследие порождает в немецкой литературе целую плеяду *лишних людей*, *нигилистов*<sup>113</sup>. К началу XX века складывается особый «немецкий миф о Достоевском»; посвящённое «необычному, больному сознанию» творчество автора «Униженных и оскорблённых» начинает восприниматься как иллюстрация к сформулированной Ф. Ницше «морали рабов»<sup>114</sup>. По мере

---

<sup>107</sup> Липовецкий М. Трикстер и «закрытое» общество // НЛО. 2009. №6 (100). С. 224-225.

<sup>108</sup> Ковтун Н. «Голый человек» А. Солженицын на фоне «новой лагерной прозы»: pro et contra // Филологический класс. 2019. № 2 (56). С. 157–168.

<sup>109</sup> Тамарченко Н.Д. Функции трикстера в русском классическом романе (К методологии исследования) // Универсалии русской культуры. Воронеж: ВГУ; Изд-й дом Алейниковых, 2009.

<sup>110</sup> Могильнер М. Мифология «подпольного человека»: радикальный микрокосм в России начала XX века как предмет семиотического анализа. М.: Новое литературное обозрение, 1999.

<sup>111</sup> Васильев Д.В. Роль архетипа трикстера в повести Ф.М. Достоевского «Записки из подполья» // Вестник Педагогического университета. 2019. №4 (81). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/rol-arhetipa-trikstera-v-povesti-f-m-dostoevskogo-zapiski-iz-podpolya> (дата обращения: 04.07.2023).

<sup>112</sup> Смирнов А.А. Восприятие русской литературы в Германии // Просветитель и романтик. Памяти профессора Московского университета А.А. Смирнова (1941-2014) / Сост. и отв. ред. А.В. Лебедев. М.; СПб.: Нестор-История, 2019. С. 490–507.

<sup>113</sup> Смирнов А.А. Восприятие русской литературы в Германии. С. 499.

<sup>114</sup> Setschkareff V. Dostojevskij in Deutschland // ZfslPh. 1953. №22. S. 12–39.

развёртывания в России революционных событий, в Германии находит отклик в литературе и критике искусство А.П. Чехова и Н.В. Гоголя, а схожий болезненный социально-исторический опыт XX века только укрепляет связи на уровне культуры, что, в частности, актуализирует в *обоих литературах* до того позабытый *тип голого человека*. А.А. Смирнов отмечает значительное влияние русской традиции на проблематику и поэтику С. Цвейга, Г. и Т. Маннов, Г. Гессе, А. Дёблина, Г. Грасса и других немецкоязычных авторов вплоть до наших дней<sup>115</sup>.

В этом плане не стала исключением литература постмодернизма, по-новому переосмыслившая сложившиеся архетипы. Не прекращавшееся взаимодействие русской и немецкой словесности породило схожее отношение к постмодернизму, рецепция которого осуществлялась в основном на уровне поэтики с целью развенчания существующих социальных, культурных, идеологических установок. Данное обстоятельство позволяет сравнивать произведения русских и немецких прозаиков конца эпохи. Так в творчестве ведущих авторов 1990-х годов, В. Маканина, Кр. Крахта, М. Байера, Т. Толстой и др., путём обращения к текстам-предшественникам переосмысливается история страны и цивилизации в целом, конструируется параллельная внутритекстовая реальность, обнажающая проблемы реальности объективной. Для творчества таких авторов как Р. Сенчин, А. Иванов, Г. Мюллер и др. характерно присутствие постмодернистской поэтики в реалистической парадигме, складывается особый, полумифический – полуреальный образ мира, зачастую маркированный инфернальными чертам. Герой такой литературы по сути своей – *антигерой*, воплощающий различные *трикстерские модели*. Сложившиеся особенности изучаемых национальных литератур дают возможность сопоставительного исследования *образа героя времени*.

---

<sup>115</sup> Смирнов А.А. Восприятие русской литературы в Германии. С. 499–507.

**Выводы по главе 1.** Актуальность образов *антигероев трикстерской парадигмы* в культуре, литературе конца XX века не в последнюю очередь обусловлена наследием постмодернизма с его установкой на переворот и обыгрывание ранее устоявшихся идеалов, демонстрацию подвижности и независимости от трансцендентальных ценностей<sup>116</sup>. Постмодернистская эпоха (как и романтическая, модернистская, соцреалистическая) ориентируется на активизацию мифа со специфическими его трансформациями. Используются архетипическая основа и «мифологическая структура», идеологический миф<sup>117</sup>. Однако *классический трикстер* с его доминирующим витальным началом уже не так созвучен эпохе. Само «пристрастие» литературы конца предыдущего столетия к *антигероям* объяснимо рядом социально-исторических причин. Если говорить о современной русскоязычной прозе и её истоках, то здесь изображаемый субъект формировался как полная противоположность «настоящему человеку» ортодоксальной советской словесности. «Вместо передового члена общества воссоздавался социальный и, так сказать, духовный маргинал; вместо победителя – явный неудачник. Высокие цели борца за коммунизм были заменены решением сугубо бытовых проблем; оптимистическое восприятие – трагическим; чувство коллектива – одиночеством; жизненные перспективы – полной безысходностью...»<sup>118</sup>.

Кризисное состояние европейской культуры отразилось в образах героев современной литературы: непреходящая усталость, мизантропия, разрушение личностных основ бытия и испытываемое от этого чувство отчаяния<sup>119</sup>. *Герой* немецкой прозы этого периода – одномерный, как правило, безымянный, во всём разочарованный индивидуум. «Мёртвая рыба», говоря словами писательницы Ю. Хёрманн<sup>120</sup>. Его характеризует отсутствие перспективы *поступка*, а

---

<sup>116</sup> Мережинская А.Ю. *Художественная парадигма переходной культурной эпохи: русская проза 80-90-х годов XX века*. Киев: Киевский университет, 2001. С. 33–34.

<sup>117</sup> Там же. С. 48.

<sup>118</sup> Мережинская А.Ю. *Художественная парадигма переходной культурной эпохи: русская проза 80-90-х годов XX века*. С. 57–58.

<sup>119</sup> Чугунов Д.А. *Немецкая литература 1990-х гг. Ситуация «поворота»*. С. 160.

<sup>120</sup> Там же. С. 161.

типичным семантическим импульсом становится растущая утрата надежды. *Герой* как *актор* постепенно исчезает из литературы, отвоёвывая себе нишу в интермедиальном пространстве, однако даже в массовой культуре рефлексированный, сомневающийся, «разобщённый» герой гамлетовского типа успешно конкурирует с самоуверенным героем «старого образца» (иными словами: «Бэтмен теснит Супермена»<sup>121</sup>). Таким образом, *типы маленького, голого, подпольного и лишнего человека* переосмысляются в новейшем искусстве, наслаиваясь друг на друга, репрезентируют образ человека рубежа веков. С этой точки зрения нас будет интересовать герой литературного произведения, который сочетает в себе функции различных персонажей как типов. К тем или иным главам настоящего исследования герои избранных произведений отнесены **в зависимости от доминирующего в образе типа персонажа**, однако им не исчерпываются.

Обозначив проблему в терминологии, следует отметить, что в данной работе при анализе конкретных произведений термины *герой* и *антигерой* будут употребляться как синонимичные и взаимозаменяемые. При этом все образы персонажной сферы исследуемых произведений относятся к **антигероям** трикстерской парадигмы. Для исследования важна соотносимость героя с эпохой 1990 – начала 2000-х годов, что позволяет назвать его **героем времени**. В обозначенный период, уступая место антигерою трикстерской парадигмы, образ культурного героя теряет свою актуальность, что связано с кризисным состоянием общества и культуры в целом.

---

<sup>121</sup> Флацино Дж. От Супермена к Бэтмену: архетипы разобщённого супергероя // Юнгианские размышления о кино. Психологический анализ архетипов научной фантастики и фэнтези. [Электронный ресурс]. URL: <https://castalia.ru/blogs/translations/dzheymys-flatsino-yungianskie-razmyishleniya-o-kino-psihologicheskij-analiz-arhetipov-nauchnoy-fantastiki-i-fentezi-glava-6-ot-supermena-k-betmenu-arhetipyi-razobschennogo-supergeroya?ysclid=ljpkvshfxe364733953> (дата обращения: 20.06.2023).



## Глава 2. Тип *подпольного человека* и его трансформация

**Аннотация.** В главе исследуется история и эволюция типа *подпольного человека*, выделяются его характерные черты. Анализируются проявления данного типа в образах протагонистов романов «Андеграунд, или Герой нашего времени» В. Маканина и «Faserland» Кр. Крахта.

### 2.1. *Подпольный человек* в прозе рубежа XX – XXI веков

Тенденция рассматривать образ *подпольного человека* вне контекста творчества Ф.М. Достоевского окончательно оформилась в отечественном литературоведении только в последние десятилетия (коллективная монография «“Записки из подполья” Ф. Достоевского в культуре Европы и Америки», 2021, работы К.В. Касаткиной, О.И. Чудовой, А.Н. Набиуллиной, Ю.В. Большихиной и др.). При этом нельзя не признать архетипичность этой модели персонажа в русской литературе, её типологическую повторяемость в творчестве разных авторов. Если говорить об эволюции образа, то сам Ф.М. Достоевский указывал на связь выведенного им типа с *лишними людьми* И.С. Тургенева. Очевидным отличием *подпольного человека* является то, что социально он скорее близок *маленькому человеку*, так как у Ф.М. Достоевского *подпольный* герой – это мелкий чиновник, «страдающий от своей общественной приниженности и всеми силами восстающий против враждебных, обезличивающих его, превращающих в бессильный “штифтик” условий жизни»<sup>122</sup>. Если *лишний человек* – представитель меньшинства, то *подпольного* Ф.М. Достоевский считал одним из самых часто встречающихся типов русского бытия: «Я горжусь, что впервые вывел настоящего человека русского большинства и впервые разоблачил его уродливую и трагическую сторону. Трагизм состоит в сознании уродливости... Только я один вывел трагизм подполья, состоящий в страдании, в самоказни, в

---

<sup>122</sup> Кийко Е.И. Комментарий к роману «Записки из подполья». // Достоевский Ф.М. Собрание сочинений в двенадцати томах. Т. 2. М.: Правда. С. 552.

сознании лучшего и невозможности достичь его и, главное, в ярком убеждении этих несчастных, что и все таковы, а стало быть, не стоит и исправляться!»<sup>123</sup>.

Среди устойчивых характеристик *подпольного человека* выделяют его мнительность и обидчивость, отсюда – нарочитый цинизм повествования о самом себе. Из-за данной особенности *подпольный человек* видит мир деформированным и получает от жизни лишь горести и обиды, что толкает его на сознательный уход от людей. Это умный, но прозябающий человек, страдающий самонаговорами, жадой унижения. Е.И. Кийко отмечает явное противоречие, заложенное в основу образа: с одной стороны, *подпольный* герой – грязное, циничное, дегенеративное существо, осознающее своё нравственное состояние; с другой – умный, образованный, начитанный и равнодушный человек<sup>124</sup>. Такой противоречивый характер соответствует особенностям психологизма Ф.М. Достоевского – автора, стремившегося описать сложность человеческой природы, сочетаемость в ней высокого и тёмного, потаённого начал. Подобная двойственность проявляется и в отношении *подпольного человека* к обществу. Воспринимая окружающую реальность с её отсутствием нравственных идеалов как «тиранию заурядной псевдореальности»<sup>125</sup>, герой страдает «жаждой другого» и уходит «в подполье». Крайняя маргинальность *подпольного человека* порождает его иррационалистический трикстерский бунт.

Отнесение типа *подпольного человека* к героям трикстерской природы обосновывалось различными исследователями. Так, Д.В. Васильев отмечал интерес Ф.М. Достоевского к бессознательному и стремление писателя бессознательное исследовать<sup>126</sup>. Этим объясняется потребность многих героев Ф.М. Достоевского, в частности, *подпольного человека*, глядеться в бездну. В.Н. Топоров писал: «Достоевский опирался в своём творчестве на универсальные мифопоэтические схемы космологического содержания,

---

<sup>123</sup> Достоевский Ф.М. Собрание сочинений в двенадцати томах. Т. 2. М.: Правда. С.552.

<sup>124</sup> Кийко Е.И. Комментарий к роману «Записки из подполья». С. 553.

<sup>125</sup> Васильев Д. В. Роль архетипа трикстера в повести Ф.М. Достоевского «Записки из подполья» // Вестник Педагогического университета. 2019. №4 (81). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/rol-arhetipa-trikstera-v-povesti-f-m-dostoevskogo-zapiski-iz-podpolya> (дата обращения: 13.07.2023).

<sup>126</sup> Там же. С. 118.

описывающие решение некоей основной задачи (сверхзадачи). Необходимость решения этой задачи возникает в кризисной ситуации, когда организованному предсказуемому космическому началу угрожает превращение в деструктивное, хаотическое состояние»<sup>127</sup>. Это состояние развивается, прежде всего, внутри *подпольного человека*, порождает его саморефлексию и потребность высказаться.

Е.М. Мелетинский видит трикстерский бунт *подпольного человека* в его исповедальном высказывании, которое Д.В. Васильев определяет как «антиисповедь»<sup>128</sup>. Для героя «антиисповедь» – высказывание – это, как ни странно, попытка преодолеть отчуждение, выйти к людям, что получается сделать только в пространстве создаваемого самим героем-нарратором текста. Вскрывая собственные гордость, стыд, дурные мысли и поступки, презрение к людям и одиночество, самоуничижаясь и самовозвеличиваясь одновременно, *подпольный человек* в своём монологе моделирует страшный, перевёрнутый мир *изнанки* человеческого бытия, *подполья*.

*Подполье* – сложный идеологический, психологический и поведенческий комплекс, для которого характерны: обоснование крайнего индивидуализма как обострённой реакции на отчуждение и метафизический протест против обезличивающей человека необходимости; сочетание потребности в самоутверждении и страха жизни, бесконечного самоуничижения и претензии на значительность, демонстративной аморальности (или внеморальности) и переживания трагизма собственного положения; реализация позиции инертного отношения к действительности, «вылазки в жизнь», которые представляются как игра – общение с «другим»<sup>129</sup>. Интерес Достоевского к тёмной стороне души человеческой, открытие писателем, за несколько десятилетий до появления психоанализа, *подполья* как личностного и социального комплекса, даёт пространное поле для околотекстовых исследований. В частности, в книге

---

<sup>127</sup> Топоров В.Н. Петербургский текст. СПб.: Искусство, 2009. С. 374.

<sup>128</sup> Васильев Д. В. Роль архетипа трикстера... С. 118.

<sup>129</sup> Турышева О. Н. Образ превращения в творчестве Ф. М. Достоевского и Ф. Кафки / О. Н. Турышева // Известия Уральского государственного университета. 2003. № 28. С. 115–116.

психиатра В.П. Гиндина «Психопатологии в русской литературе» (2012) автор соединяет комплекс *подполья* с фрейдовским *Оно*, прорывающимся в подсознание<sup>130</sup>.

Связь *подполья* с глубинной частью человеческой психики позволяет утверждать распространённость образа *подпольного человека* не только в русской литературной традиции. О.Н. Турышева пишет, что созданный Ф.М. Достоевским тип обрёл культовый характер в силу своей особой «энергетичности» (В.Н. Топоров) и постоянной актуализации в произведениях целого ряда знаковых европейских писателей<sup>131</sup>. Черты «подпольного бытия» исследователи находят в творчестве Ф. Кафки (работы О.Н. Турышевой), С. Беллоу, Р. Райта, Дж. Керуака (работы О.Ю. Пановой), Ф. Жакоте (работы М. Бросье), Дж. М. Кутзее (работы К.И. Бычковой, Ю.А. Куликова) и др.<sup>132</sup> В.Ю. Большихина в статье «Значение традиции подполья Ф.М. Достоевского» в качестве манифеста *подполью* приводит стихотворение Ч. Буковски «Достоевский»:

«against the wall, the firing squad ready.  
then he got a reprieve.  
suppose they had shot Dostoevsky?  
before he wrote all that?  
I suppose it wouldn't have  
mattered  
not directly.  
there are billions of people who have  
never read him and never  
will.  
but as a young man I know that he  
got me through the factories,

---

<sup>130</sup> Гиндин В.П. Психопатология в русской литературе. М.: ПЕР СЭ, 2012. С. 88–104.

<sup>131</sup> Турышева О.Н. Образ превращения в творчестве Ф. Достоевского и Ф. Кафки. С. 114.

<sup>132</sup> «Записки из подполья» Ф.М. Достоевского в культуре Европы и Америки / Ин-т мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук; отв. ред. Е.Д. Гальцова. М.: ИМЛИ РАН, 2021.

past the whores,  
lifted me high through the night  
and put me down  
in a better  
place.  
even while in the bar  
drinking with the other  
derelicts,  
I was glad they gave Dostoevsky a  
reprieve,  
it gave me one,  
allowed me to look directly at those  
rancid faces  
in my world,  
death pointing its finger,  
I held fast,  
an immaculate drunk  
sharing the stinking dark with  
my  
brothers»<sup>133</sup>.

Актуализация этого типа в литературе конца XX века связана с целым рядом причин и обстоятельств: как от общего настроения эпохи – ощущения бессмысленности и трагичности бытия, разочарования в человечестве, сумасшествия и внутренней опустошённости – так и от особенностей развития литературного процесса исследуемого периода. Конец 1980-х в русской литературе – время реванша «поколения отставших», к которому относят таких классиков новейшей отечественной словесности как Вен. Ерофеев, В. Маканин, А. Битов, Л. Петрушевская и др. «Ключевой фигурой *другой прозы* стал

---

<sup>133</sup> Bukowski Ch. Dostoevsky. [Электронный ресурс]. URL:  
[https://fabulae.ru/poems\\_b.php?id=173115&ysclid=lgb0ccpdhv33546428](https://fabulae.ru/poems_b.php?id=173115&ysclid=lgb0ccpdhv33546428) (дата обращения: 15.09.2022).

маргинал, “антилидер”, “человек убегающий” – “аутсайдер”, “чужой” среди своих <...>. Литература подвергает сомнению любые миры, где нет зла, зло модифицируется, принимает различные формы, завладевая душой человека. Отсюда развитие эстетики шока, эпатажа, психопатологии. Герой – маргинал, трикстер, балансирующий на грани бытия и небытия, иллюзии и реальности», – пишет Н.В. Ковтун<sup>134</sup>.

В свою очередь, немецкая литература конца XX века пытается найти выход из достигшего своего апогея в европейском обществе антропологического кризиса. Д.А. Чугунов отмечает, что в образе современного человека, создаваемом литературой, можно выделить несколько характерных черт: личностное измельчание, экзистенциальное одиночество, неспособность к длительным контактам с окружающими и к жизни семейной. Кризис традиционных христианских основ европейской жизни, отсутствие духовной составляющей в повседневности, ослепление человека успехами науки, разобщённость социума и его разрушительное влияние на личность – таковы причины «господства банального», торжества видимости над сущностью, пустоты повседневности. Несмотря на эйфорию, возникшую в немецком обществе после событий 1989-го года, большинство характеристик новой действительности в литературе преисполнено скепсиса<sup>135</sup>. Всё вышеперечисленное вполне объясняет тяготение героев рубежа веков к *подполью* как к форме бытия внутри литературного текста.

В произведениях В. Маканина тип *подпольного человека* играет важную роль, что может быть связано с особенностями воссоздаваемого автором романного мира. Писатель не раз отмечал связь собственного творчества с традицией русской классики и, в частности, с наследием Ф.М. Достоевского: именно повесть «Записки из подполья» он указывает как претекст романа

---

<sup>134</sup> Ковтун Н.В. Образ трикстера в современной русской прозе: генезис, специфика, функционал. // Русская культура на перекрёстах истории. Дальний Восток, близкая Россия. Вып. 4. / под редакцией В. Гречко, Хе Хён Нам, Сусуму Нонака, Су Кван Кима. Белград: Логос, 2021. С. 218.

<sup>135</sup> Чугунов Д.А. Немецкая литература 1990- годов. С. 245–246.

«Андеграунд, или герой нашего времени» (1998)<sup>136</sup>. Главный герой – Петрович – пытается обрести себя в «своём времени» и в «подполье»<sup>137</sup>. Своеобразным вариантом подполья в романе становятся писатели-агэшники. Как отмечал сам автор, андеграунд – «это “включённое” подсознание общества; и одновременно самая благородная и самая высокая его мысль. Андеграунд — это тотальное и честное отрицание художественными средствами окружающей действительности»<sup>138</sup>. «Андеграунд, или герой нашего времени» критик А. Немзер назвал «одной из лучших книг “замечательного десятилетия”»<sup>139</sup>.

Почётное место в литературе 1990-х занимает и второй анализируемый роман швейцарца Кр. Крахта «Faserland» (1995). Это дебютное произведение автора, раскрывающее мироощущение молодого поколения, живущего в эпоху развитого капитализма. Критик и журналист Г. Диз в своей рецензии отметил: «Kracht erzählt in “Faserland” vom Ende einer Welt, noch bevor der sogenannte Mainstream überhaupt erkannt hatte, daß es diese Welt gab, geschweige denn, daß sie schon wieder vorbei war. Krachts Kunst ist, die Zeitnähe seiner Erzählung mit einem Gefühl von existentieller Verlassenheit zu verbinden»<sup>140</sup>. Хотя исповедь бесцельно шатающегося представителя «золотой молодёжи» считается родоначальницей жанра поп-романа, это произведение нельзя воспринимать только как развлекательную литературу. Критик Ф. Лааге назвал роман «душераздирающим», изливания героя, его попытки вырваться – «непрерывным водоворотом саморазрушительной апатии»<sup>141</sup>. Индивидуализм героя, проистекающий из ложно понятого человеческого достоинства, представляет уже болезненный психический синдром, уводящий человека в подполье своего

---

<sup>136</sup> История русской литературы XX века: в 2 ч.: Ч. 2: учебник для академического бакалавриата / В.В. Агеносов, К.Н. Анкудинов, А.Ю. Большакова; под общ. ред. В.В. Агеносова. М.: Издательство Юрайт. 2015. С. 566–570.

<sup>137</sup> Немзер А. Когда? Где? Кто? О романе Владимира Маканина: опыт краткого путеводителя. [Электронный ресурс]. URL: [https://magazines.gorky.media/novy\\_mi/1998/10/kogda-gde-kto.html?ysclid=l61zi0azbs149069454](https://magazines.gorky.media/novy_mi/1998/10/kogda-gde-kto.html?ysclid=l61zi0azbs149069454) (дата обращения: 06.07.2022).

<sup>138</sup> Интервью с автором: Владимир Маканин. [Электронный ресурс]. URL: <https://eksmo.ru/about-authors/intervyu-s-avtorom-vladimir-makanin-ID1303171/?ysclid=l60p5bng7z80656493> (дата обращения: 06.07.2022).

<sup>139</sup> Немзер А. Когда? Где? Кто? О романе Владимира Маканина: опыт краткого путеводителя.

<sup>140</sup> Christian Kracht: Faserland. // Frankfurter Allgemeine. [Электронный ресурс]. URL: <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/rezensionen/belletristik/rezension-belletristik-christian-kracht-faserland-152146.html> (дата обращения: 06.07.2022).

<sup>141</sup> Laage Ph. Die Schönheit des Schrecklichen bei Christian Kracht. // Neue Gegenwart. [Электронный ресурс] URL: <http://www.neuegegenwart.de/ausgabe58/kracht.htm> (дата обращения: 06.07.2022).

собственного внутреннего мира и стимулирующий, говоря словами Ф. Лааге, его побег в безумие.

Дальнейший анализ обозначенных текстов покажет, что *подпольный человек* рубежа XX–XXI веков находится в состоянии тотальной войны с окружающим миром, любыми средствами отстаивает своё «Я». Являясь уже не столько типом, заимствованным из объективной реальности, каким создал *подпольного человека* Ф.М. Достоевский, сколько продуктом авторской рефлексии, он ищет и не находит выхода. Рассуждая о сущности литературного героя времени В. Маканин говорит: «...герой жизни – это человек, которому можно и нужно подражать. Газетная такая фигура, спасает кого-то. А герой литературы тот, кому нельзя подражать: ни Раскольникову, ни Печорину, ни даже Фаусту, который косвенно убил, нельзя подражать. Да и в этом нет никакого смысла, потому что герои литературы – это некая квинтэссенция авторская, некое могучее создание комплексов и жизненных возможностей. Возможностей героя, возможностей человека <...> Спасение – это уход от газет, от героя, который пунктуально приближен к газете. Уход к тому, что ты должен сам создать, и создать что-то, что можешь только ты и в свое время»<sup>142</sup>.

## **2.2. Подполье как пространство андеграунда: образ трикстера в романе «Андеграунд, или герой нашего времени» (1998) В. Маканина**

Анализируемые в данной главе романы В. Маканина «Андеграунд, или герой нашего времени» (1998) и «Faserland» (1995) Кр. Крахта покажутся, на первый взгляд, имеющими немного общего произведениями. Однако, и экзистенциальное размышление о сущности русской литературы, и ставший культовым поп-роман немецкой литературы обладают, в сущности, схожей проблематикой. Мифологизация атмосферы социального абсурда 1990-х

---

<sup>142</sup> «В конце мы с андеграундом разругались» Владимир Маканин о войне, больнице и рыбалке. // Lenta.ru. [Электронный ресурс]. URL: <https://lenta.ru/articles/2017/03/13/makanin/?ysclid=l60nat66lv185154337> (дата обращения: 06.07.2023).



достигает своей высшей точки в образах главных героев, совершающих духовный путь в поисках решения трагических вопросов, стоящих перед человеком рубежа веков.

Оба текста представляют собой рассказ героев о себе с большой долей авторской автобиографической саморефлексии (на пересечении судеб В. Маканина и его героя настаивает ряд исследователей, в частности, А. Немзер; на возможную связь фиктивного автора-нарратора романа «Faserland» с собственно автором указывает сам Крахт в своём новейшем произведении «Eurotrash», 2021, где нарратору не просто приписываются факты биографии автора, но и его работы, хотя роману предпослано примечание о фиктивности изображаемых характеров и ситуаций).

Мы не ставим задачу подробно анализировать нарративные структуры названных романов, достаточно будет обозначить особенности используемой повествовательной манеры. Дело в том, что демонстрация читателю двусмысленного, как сама реальность, «сочетания ужаса и банальности» и требования художественной достоверности актуализируют в текстах конца XX века приём персонализированного рассказчика. Это связано также с тенденцией представления исторической памяти как опыта отдельного человека, демонстрацией его частной истины. Одиночество человека 1990-х годов, его отчуждённость и погруженность в свой частный мир – характерная черта действительности, которую передаёт литература обозначенного периода<sup>143</sup>.

М.М. Бахтин связывал право «быть чужим в этом мире» с трикстерской сущностью персонажа<sup>144</sup>. «Именно мифологический трикстер разворачивает свою комическую и пародийную деятельность в зонах социальной и символической неопределённости и неразрешимости», – пишет М.Н. Липовецкий<sup>145</sup>. Единство характеров, рассматриваемых в данной главе

---

<sup>143</sup> Чугунов Д.А. Немецкая литература 1990- годов. С. 212–214.

<sup>144</sup> Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. М.: Художественная литература. 1975. С. 320.

<sup>145</sup> Лейдерман Н.Л., Липовецкий М.Н. Русская литература XX века: 1930-е – середина 1950-х годов: учеб. Пособие для студ. учреждений высш. образования: в 2 т. Т. 1 / [Н.Л. Лейдерман, М.Н. Липовецкий, М.А. Литовская и др.] – М. : Издательский центр «Академия», 2014. С. 251.

героев, несмотря на их сложную литературную «генеалогию», сочетание в этих образах, одновременно, плутовского и inferнального начал даёт возможность относить их к персонажам трикстерской парадигмы.

Петрович у В. Маканина – отказавшийся от Слова писатель, работающий сторожем в общежитии, скитающийся в бесконечных коридорах низкосортного жилья, психиатрических клиник, метрополитена и московских улиц. Сам себя он сравнивает с коридорной пылью, напоминающей об образе вечного Акакия Акакиевича. Герой – «демиург андеграунда, мир которого расположен в его голове» и фиксацией которого он занят<sup>146</sup>. Трикстерская сущность Петровича проявляется в его функционировании в медиальном пространстве коридора, возможности перемещаться между мирами, от одной локации к другой, соприкасаясь с жизнями других людей, внося в них смятение и хаос, а иногда даже смерть. Герой воспринимает действительность как отражение русской литературы, которая представляет собой не только единый текст, но и стратегию бытия. При этом от «разумного, доброго, вечного», завещанного русской классикой, в романном мире не осталось практически ничего. Жизнь общажных обитателей преподносится через характерный приём, описанный М.М. Бахтиным, когда быт «даётся как изнанка подлинной жизни», а бытовой мир «рассеян и раздроблен, и лишён существенных связей»<sup>147</sup>. В этом изнаночном пространстве Петрович выполняет роль проводника между физическим миром и фикциональным – лабиринтами русской литературы. Пользуясь бахтинской терминологией, можно сказать, что в романе «Андеграунд, или герой нашего времени» реализуется *хронотоп порога*, который исследователь связывает с мистерийным, карнавальным временем. *Порог* как хронотоп кризиса и перелома включает в себя смежные хронотопы *лестницы, улицы и коридора*, за которыми просвечивает древняя карнавально-мистерийная площадь, дающая простор деятельности трикстера<sup>148</sup>.

---

<sup>146</sup> Ковтун Н.В. Трикстер как герой нашего времени. С. 187.

<sup>147</sup> Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. С. 278.

<sup>148</sup> Там же. С. 397.

Необходимое условие существования *на пороге* или *в дороге* – наличие у героя свободы. Ю.В. Большихина пишет о том, что трагизм *подпольного человека* «есть воплощение страдания человеческой души, заключённой в рамки, несвободной и часто озлобленной, и всё равно ищущей и не находящей»<sup>149</sup>. Традиционно, отсутствие свободы воли у *подпольного* героя является главной причиной невозможности влиться в человеческое общество и обрести счастье. Однако в литературе рубежа веков герой хотя и по-прежнему находится в зависимости от материальной или нематериальной среды, в которую заключено его существование, но, в сущности, обладает достаточной мерой онтологической свободы. Трикстерская свобода Петровича определяется, с одной стороны, предопределённостью мифологических кругов русской литературы; с другой стороны, целью – выйти за рамки уже созданных и осевших в культурном коде чужих текстов.

Н.В. Ковтун отмечает необыкновенную аллюзивность маканинского героя. Петрович сочетает в себе одновременно черты ключевых типов русской литературы: он – *лишний человек*, *маленький человек*, и, безусловно, *подпольный человек*. Положение Петровича в обществе напоминает судьбу Акакия Акакиевича; от Печорина герой получил отчество и статус нереализовавшегося творца, что роднит его с рядом inferнальных героев Достоевского (*подпольные люди*, *двойник*)<sup>150</sup>. О.Н. Васильева, анализируя интертекстуальность романа Маканина, обращает внимание на сопоставимость сюжетной линии, связанной с убийством Петровичем кавказца, и сюжета романа «Преступление и наказание»: Раскольников и Порфирий Петрович / Петрович и следователь, образ Сони, нравственные «угрызения» Петровича после совершённых убийств<sup>151</sup>. Герой Маканина вступает в полемику с героями-идеологами

---

<sup>149</sup> Большихина В.Ю. Значение традиции «подполья» Ф. М. Достоевского // Известия Самарского научного центра Российской академии наук. Социальные, гуманитарные, медико-биологические науки. 2018. №4 (61). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/znachenie-traditsii-podpolya-f-m-dostoevskogo> (дата обращения: 27.07.2022).

<sup>150</sup> Ковтун Н.В. Трикстер как герой нашего времени. С. 176.

<sup>151</sup> Васильева О. Н. Роман В. С. Маканина «Андеграунд, или герой нашего времени» в диалоге с творчеством Ф.М. Достоевского (к проблеме интертекстуальности) // Вестник Башкирск. ун-та. 2012. №4. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/roman-v-s-makanina-andegraund-ili-geroy-nashego-vremeni-v-dialoge-s-tvorchestvom-f-m-dostoevskogo-k-probleme-intertekstualnosti> (дата обращения: 25.07.2022).

Ф.М. Достоевского, а в их лице и с воспитательной функцией литературы как таковой. Например, перефразируя знаменитую реплику из романа «Братья Карамазовы» «если бога нет, то всё позволено», Петрович декларирует нечто противоположное классике: «Если есть бессмертие, всё позволено»<sup>152</sup>. Пытаясь вырваться из «нравственного поля», заданного писателями прошлого, он рассуждает о праве на насилие. Однако если Раскольников это право приписывал неким «сверхлюдям», то Петрович видит более конкретных исполнителей – представителей государства: «...убийство было и есть всецело в их компетенции. Они (государство, власть, КГБ) могли уничтожать миллионами <...> Ты убивать не мог и не смел. Они могли и убивали»<sup>153</sup>.

Право на убийство – примета времени: «Время целить в лобешник и время стоять на перекрестке на покаянных коленях»<sup>154</sup>. Петрович перефразирует третью главу книги Екклесиаста, где говорится о том, что все человеческие желания и предприятия находятся в постоянной зависимости от обстоятельств. Екклесиаст пишет, что факты человеческой жизни «не суть продукты вполне свободной воли человека, лежат вне пределов его сознательных желаний»<sup>155</sup>. Судьбой Петровича управляет предопределённость сюжетов русской классики.

Моральные метания Раскольникова для героя, совершившего убийства, становятся чем-то наносным, не своим: «Меня тем временем угнетала, обессиливала мысль (тоже из литературы, но тоже моя) – мысль, что я порушил в себе нечто хрупкое и тонкое, данное мне с детства»<sup>156</sup>. Пытаясь вырваться из «нравственных кругов русской литературы», герой прилагает невероятные усилия, чтобы «уйти от сюжета»: «Я был готов думать, сколько угодно думать, лишь бы не допустить сбой: не впустить в себя чудовищный, унижающий человека сюжетец о покаянном приходе с повинной. Покаяние – это распад. А покаяние им – глупость. Психологический прокол, когда в здравом уме и

---

<sup>152</sup> Маканин В.С. Андеграунд, или Герой нашего времени. М., 2003. С. 214.

<sup>153</sup> Там же. С. 236.

<sup>154</sup> Там же. С. 238.

<sup>155</sup> Толковая Библия, или Комментарии на все книги Св. Писания Ветхого и Нового Завета: в 7 т. / под ред. А. П. Лопухина. Изд. 4-е. М.: Дар, 2009. / Т. 3.: Исторические книги. Учительные книги. [Электронный ресурс]. URL: [https://azbyka.ru/otechnik/Lopuhin/tolkovaja\\_biblija\\_24/3](https://azbyka.ru/otechnik/Lopuhin/tolkovaja_biblija_24/3) (дата обращения: 25.07.2023).

<sup>156</sup> Маканин В.С. Андеграунд, или Герой нашего времени. С. 386.

памяти человек вдруг записывается на прием, является, садится за столом напротив и... убил, мол, гебэшника, погорячился в аффекте! (Простите. И дайте поменьше срок)»<sup>157</sup>.

Одна из ключевых особенностей создания образа Петровича – глубокий психологизм. Н.В. Ковтун, ссылаясь на работы Т.Н. Марковой, отмечает характерное для творчества Маканина внимание к бессознательному человека – «дну» психики. «Дно», андеграунд – не просто внутреннее ощущение героя, но и мир в целом. В романе поле значений образа андеграунда предельно широко, включает изображение действительности конца XX столетия и русскую литературу как единый текст – подсознание нации<sup>158</sup>. Структурообразующим становится образ изнаночного мира, в котором мелькают тени прошлого как подсознания героя<sup>159</sup>. Профессия Петровича – сторож – не столько функция, сколько образ мыслей. Многоквартирный дом-общежитие, где обитает герой, так или иначе отражает историческую ситуацию: начало рыночных отношений, приватизацию, миграцию. Эти особенности времени гипертрофируются внутри пространства общежития и получают экзистенциальную окраску, что делает общежитие прообразом мира в целом. В образе дома прослеживаются черты балаганчика – коробки с куклами. Отсюда – усиление мотивов телесного низа, сексуальной распущенности, пьянства, грязи.

Обитатели дома представлены всеми слоями нового общества: от командировочных, служителей режима до художников андеграунда. Общежитие имеет структуру адского пространства: чем дальше продвигается Петрович, тем страшнее становится окружающая обстановка, тем зловеще выглядят насельники, вплоть до представителей хтонического, уголовного мира<sup>160</sup>. Хотя мир, в котором находится Петрович, не имеет такой строгой «адской» структуры, как в романе «Faserland», inferнальные черты характерны для всех локаций топоса: они представляют собой многоуровневые зонированные пространства со

---

<sup>157</sup> Маканин В.С. Андеграунд, или Герой нашего времени. С. 387.

<sup>158</sup> Ковтун Н.В. Трикстер как герой нашего времени. С. 179.

<sup>159</sup> Там же. С. 181.

<sup>160</sup> Там же. С. 179.

своим «девятым кругом» (например, крыло «К» в общежитии или отделение для буйных в психушке); для каждого «уровня» может быть характерен какой-либо порок или их совокупность (будь то стяжательство у любителей присваивать чужие комнаты на 4-м этаже, где, в то же время, живут и «богачи» Соболевы, или разврат крыла «К», или убийства, совершаемые на улице перед общежитием).

«Официальное» место Петровича – в страшном крыле «К», где у него есть койка и пишущая машинка. В романе немногочисленное имущество Петровича выступает в качестве характеристики героя. Машинка «Ундервуд» 1904-го года выпуска, кочующая вместе с хозяином, уже не является рабочим инструментом писателя, и словно бы становится обузой, напоминанием о забытом творчестве, о бесплодности Петровича как мастера слова. Этот же атрибут маркирует принадлежность героя к литературному подполью: «Я не пишу. Я бросил. Но машинка, старая подружка (она еще югославка), придает мне некий статус. На деле и статуса не придает, ничего, ноль, просто память. Так у отловленного бомжа вдруг бывает в кармане зажеванный и засаленный, просроченный, давненько без фотографии, а все же паспорт<sup>161</sup>.

Пространственно-временное поле романа построено на поэтике абсурда. Ключевые локусы – общага, психушка – представляют собой замкнутые пространства, акцентирующие несвободу человека, его неспособность хоть что-то изменить в своём существовании. Е.А. Леонова так формулирует универсальную формулу театра абсурда: невозможно жить, но невозможно и умереть<sup>162</sup>. Это состояние характерно для социального подполья обитателей общаги, которое составляет нищий, близкий к казарменному быт, общий ритм жизни, исключительная поглощенность людей материальными заботами, отсутствие духовных интересов, пьянство, разврат, преступления: «Невыспавшиеся (я вижу), торопятся на работу женщины <...> мужики, что с ними рядом, серые, нечёсанные, припухшие и без желания жизни. Мелкие,

---

<sup>161</sup> Маканин В.С. Андеграунд, или Герой нашего времени. С. 20.

<sup>162</sup> Леонова Е. А. Немецкая литература XX века: Германия, Австрия. М.: Флинта: наука, 2010. С. 74.

угрюмые люди, не способные сейчас шевельнуть ни рукой, ни мозгами <...> люди, как оболочки, пусты и продуваемы и, чтобы хоть сколько-то помнить себя <...> они должны *беспрерывно и молча курить, курить, курить* <...> им невыносимо <...> работать трудно; *жить трудно; курить трудно*... сколько покорности, сколько щемящей жалости в некрасивом уставшем народе»<sup>163</sup>. Пространство общаги или психушки трудно представить как физическую среду, что также характерно для пространства антидрамы: пустота, некая сюрреальность, в которой всё неопределённо, зыбко, относительно<sup>164</sup>. Авторские характеристики обитателей этого мира («оболочки», «народец») усиливают образ балаганчика: как заводные куклы люди способны совершать лишь однообразные, повторяющиеся действия без смысла и цели, лишь для того, чтобы в очередной раз разыграть предписанный сюжет. Даже трикстерский «выход за границы морали» у Петровича изначально связан с убийствами «по классике».

В этом контексте важно понимать, что *подпольный человек* не является злодеем: аморальные поступки служат необходимости выйти за рамки кем-то написанного текста-судьбы, продемонстрировать своё право на свободу. В случае Петровича автор наделяет героя частью своих функций, жизнь сторожа и неудавшегося писателя превращается в пародию, созданную по мотивам русской классики. Хотя Петрович и говорит о том, что перестал писать, на самом деле, как истинный *подпольный человек*, он делает *другого*-читателя своим собеседником, то есть создаёт текст. Герой В. Маканина обыгрывает собственные идеи и возможные варианты судьбы через *образы двойников*: брата Вени, художников андеграунда, Вик Викыча, доносчика Зыкова и других, что созвучно времени – «многовариантному времени Горби», как иронически называет его Петрович. Анализируя мотив двойничества в романе «Андеграунд, или герой нашего времени», Н.В. Ковтун пишет, что путь героя – история примерок чужих шинелей, на что, в частности, указывает имя персонажа –

---

<sup>163</sup> Маканин В.С. Андеграунд, или Герой нашего времени. С. 195–196.

<sup>164</sup> Леонова Е. А. Немецкая литература XX века: Германия, Австрия. С. 74.

Петрович (как у портного в «Шинели» Н.В. Гоголя). Так, судьба брата Венедикта Петровича демонстрирует второй возможный исход открытого конфликта с системой – сумасшествие и психушку, полную недееспособность человека как художника и как личности. Брат Веня – *двойник-дублёр* главного героя<sup>165</sup>, принадлежащий к одному с ним миру, непрменный атрибут раздвоившейся реальности. Генезис этого образа связан с ритуалом, отражающим контакт жизни и смерти, что осознаётся самим героем непосредственно<sup>166</sup>. Вокруг двойничной пары братьев организуется ореол других двойников героя. Отметим лишь те из них, чьи образы раскрывают возможные исходы писателей андеграунда.

Показателен образ Зыкова – *антипода* Петровича – агэшника, утратившего своё Я и покорившегося системе. На особую связь с ним указывает сам рассказчик, сопоставляя свою долю с более социально успешной жизнью Зыкова, который, как и Петрович, перестал писать, но, что страшнее, «потерял лицо». Зыков – это Петрович, утративший собственное «Я». Именно поэтому судьба Зыкова для Петровича – самый ужасный из возможных вариантов его собственного существования. Себя Петрович считает «юродивым и шутком, независимым от смены властей»: «андеграунд – божий эскорт суетного человечества». Если Петрович суть вольный сторож в общежитии, «не в найме», то Зыков – «вахтёр-интеллектуал» в закрытом клубе для своих.

Ещё одним вариантом возможного творческого пути для Петровича является судьба другого *двойника* – безумного писателя Оболкина, пытавшегося во что бы то ни стало обойти систему и снискать себе признание на Западе. Бессмысленная борьба за публикации (письма в ООН, ЮНЕСКО, во Францию) сводят Оболкина с ума, превратности судьбы и безумие превращают в нищего, попрошайничающего в переходе метро. Слово для Оболкина – Голгофа, которой можно поклоняться, но жить на которой нельзя. Петрович считает коллегу-безумца практически гениальным, но непризнанным писателем. «Проза жизни»

---

<sup>165</sup> См. Агранович С.З., Саморукова И.В. Двойничество.

<sup>166</sup> Ковтун Н.В. Трикстер как герой нашего времени. С. 262.



губит и самого Оболкина, и его наследие, которое родственники женившей его на себе мороженщицы выбрасывают на помойку.

Не только столкновение с системой уничтожает «агэшников», но и попытка выйти из андеграунда оборачивается гибелью. Показательна в этом плане судьба Кости Рогова. История героя демонстрирует, что может случиться, когда дар Слова уходит от писателя. Костя отказался от андеграунда, чтобы сохранить семью, после чего смог писать только «пустые чистенькие абзацы». Пустота постепенно проникает и в жизнь Рогова: даже его самоубийства почти никто не заметил, включая самых близких людей.

При этом трагизмом невозможности исхода из андеграунда путь героя не исчерпывается. В открытом финале романа Петровичу открывается потенциальный путь. «Калейдоскоп двойников» закольцовывается образом брата Вени, выходящего из психушки на свет божий. Словно бы возвращаясь к жизнеутверждающему пафосу русской традиции, автор даёт возможность Петровичу качественно преобразиться, обрести себя: «Финальная сцена расставания героя с Веней на пороге “психушки” есть расставание с собой прежним, с юродской долей, пересборка личности и порыв (не обязательно удачный) в *Другой* век – XXI»<sup>167</sup>. Подобных оптимистических умонастроений лишена немецкая словесность, где разрыв с традицией в 1990-е годы обозначился более резко, а сформулированная новая литературная программа, сознательно полемически заострённая, противопоставила себя тенденциям прошлого этапа литературного развития<sup>168</sup>.

### **2.3. «Онтология нового ада»: подпольный человек в романе «Faserland» (1995) Кр. Крахта**

Появление в 1995 году романа Кр. Крахта «Faserland» критика обозначила как новый этап в развитии искусства слова, сравнивала с цезурой в середине

---

<sup>167</sup> Ковтун Н.В. Трикстер как герой нашего времени. С. 263.

<sup>168</sup> Чугунов Д.А. Немецкая литература 1990-х годов. С. 9.

античного стиха. По замечанию М. Хильшера, «послевоенное поколение, копавшееся в собственной душе, обанкротилось» и именно роман Крахта обозначил появление нового поколения писателей, стремившегося отражать в произведениях специфические духовные, мировоззренческие проблемы конца века<sup>169</sup>. Г.В. Кучумова отмечает более глобальные перемены культурной парадигмы, отразившиеся на образе героя времени. Характерная для европейского мировоззрения ориентация на центристскую модель культуры сменяется в новых условиях на децентрированную, ризоматическую: «Ризоматическая реальность способствует выработке так называемого *номадического сознания*, носителем которого становится *кочующий субъект* – *nomad*, – способный перемещаться в гетерогенной среде по всему полю равнозначных возможностей»<sup>170</sup>. Одна из появившихся в этот период антропологических моделей – *человек-номад* (*посторонний, фланёр, трэш-путешественник*), к которой можно отнести многих, если не всех, героев прозы Кр. Крахта.

Безымянный протагонист романа «Faserland» – «блистательный бездельник», представитель «золотой молодёжи», испытывающий пресыщенность материальными благами, хандру, и отправляющийся на поиски себя и внутренней наполненности к Швейцарским Альпам как в последний путь, который он решает описать на бумаге, перечисляя бесконечные списки вещей-знаков. Избыточная текстовая реальность иронично обыгрывается в контексте раблезианского изобилия за счёт обращения к образу трикстера, негативная преобразовательная деятельность которого направлена как на борьбу с безудержным накоплением знаков в современной культуре, так и на утверждение границ своей личности<sup>171</sup>. Кажущийся «прозрачным» образ главного героя у Крахта распадается не только на ряд вышеобозначенных «новых»

---

<sup>169</sup> Чугунов Д.А. Немецкая литература 1990-х годов. С. 10.

<sup>170</sup> Кучумова Г.В. Роман в системе культурных парадигм (на материале немецкоязычного романа 1980–2000 гг.): автореф. дис. ...доктора филол. наук: 10.01.08. Самара, 2010. С. 11.

<sup>171</sup> Там же. С. 14.

атропологических моделей, но и находится в диалоге с традицией, представляя собой переосмысливаемый в актуальном контексте тип *подпольного человека*.

Попыткой выхода из *подполья* становится путешествие рассказчика: герой отправляется в путь на поиски утраченной «родины» с севера на юг Германии. Это движение маркирует *хронотон дороги*, реализующий в тексте все характерные мотивы: встречи (многочисленные новые знакомства героя), разлуки (герой покидает Зюльт, бросает там свой автомобиль), бегства (побег с вечеринки, символический побег из Германии), обретения и потери (себя, смысла). Онтологическая свобода *подпольного* героя у Крахта определяется отсутствием у него моральных ограничений, привязанности к людям и вещам. Но есть и некая, традиционно связанная с образом *подпольного человека*, довлеющая над ним сила, определяющая отношения с собой и с окружающим миром, требующая осознания, заставляющая отправиться в путешествие. Для безымянного протагониста такой силой становится *Faserland*, иными словами, Германия, отношения с которой лежат в основе личного крушения героя.

Несмотря на кажущуюся дерзость и новизну образа «нового немецкого денди» его укоренённость в литературной традиции и отношения с ней намного глубже, чем кажется на первый взгляд. Дж. Прис отмечает два вектора восприятия романа «Faserland» критикой: для одних исследователей произведение Крахта прочно вписывается в немецкую традицию, хотя и имеет специфические «швейцарские интонации»; для других – это дешёвая имитация романов Б. И. Эллиса, в частности, «Меньше нуля» (1985), действие которого разворачивается среди скучающих богатых подростков в Лос-Анджелесе<sup>172</sup>.

Исповедальная форма повествования современного романтического скитальца роднит безымянного героя с Вертером<sup>173</sup>. Кроме того, мы видим в

---

<sup>172</sup> Preece J. Christian Kracht's Faserland: Contemporary Classic or Rightwing Manifesto? // The Novel in German since 1990. [Электронный ресурс]. URL: [https://www.researchgate.net/publication/292369943\\_Christian\\_kracht's\\_faserland\\_Frayed-land](https://www.researchgate.net/publication/292369943_Christian_kracht's_faserland_Frayed-land) (дата обращения: 13.07.2023).

<sup>173</sup> Кучумова Г.В. Роман К. Крахта "Faserland": формула человека эпохи «истекания индивидуальности» // Мировая литература на перекрестье культур и цивилизаций. 2016. №3 (15). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/roman-k-krahta-faserland-formula-cheloveka-epohi-istekaniya-individualnosti> (дата обращения: 24.06.2022).

противоречивом рассказчике черты традиционного для немецкой литературы *бюргера*: герой одновременно, в лучших традициях поп-литературы, – и часть общества «торжествующего капитализма», и противопоставлен ему, хотя и неявно, пресыщен бессмысленностью бесконечного потребления, дегенеративных тусовок в наркотическом угаре и отсутствием нормальных человеческих отношений. В этом плане проблематика романа вписывается в знаменитую дискуссию о бюргерстве: так, Т. Манн считал этот класс воплощением мировой умеренности и отстаивания идеи гуманности, человека и его гармонического развития вне крайностей. Бюргерство для Т. Манна не столько социальный класс, сколько выработанная столетиями форма духовности. Это мнение оспаривал Г. Гессе, который изображал бюргерство как олицетворение пошлости и мелочных устремлений, страдающее излишней привязанностью к безвкусным вещам<sup>174</sup>.

Тема бюргерства как «обывательщины» получает новое звучание в конце века. В романе «Faserland» вещи, относящиеся к товарам массового потребления, становятся ключевой характеристикой персонажей, что раскрывает не только их социальную принадлежность, но и сущность сознания, мировосприятия. Мы мало что можем сказать о герое романа, но уже с первых страниц знаем, что он – счастливый обладатель зелёной барбуrowsкой куртки, а его подруга Карин – голубой; что она водит тёмно-синий Mercedes S-класса, который герой не считает хорошей машиной и т.д. Внимание рассказчика сосредоточено на вещах, деталях, перечисление которых напоминает чтение каталога: «Нигель никогда не пошел бы на дискотеку, хотя дискотеки тоже бывают очень разные – сравните, например, те дискотеки, где слушают техно или эйсид джаз, как в “Князе”, и те, которые предпочитаю я и где крутят более старые вещи, скажем, Car Wash, или Funkytown группы Lipps Inc., или Le Freak в исполнении группы Chic, как в “Тгахх”. Впрочем, в “Тгахх” теперь тоже сплошное техно»<sup>175</sup>. Подобную манеру

---

<sup>174</sup> Бондарь И.А. Образ Гёте в творчестве Гюнтера Грасса // Знание. Понимание. Умение. 2013. №3. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/obraz-gyote-v-tvorchestve-gyuntera-grassa> (дата обращения: 23.06.2022).

<sup>175</sup> Крахт Кр. Faserland [Текст]. [Электронный ресурс] URL: <http://yanko.lib.ru/books/lit/kracht-faserland.htm> (дата обращения: 12.06.2023).

письма, когда в тексте возникают так называемые *каталоги*, М. Баслер обозначил термином *архивизм*<sup>176</sup>: фотографически точное описание действительности, перечисление брендов, названий заведений, книг, песен, улиц и т.д. – черта не только поп-романа как жанра, но и приём отражения особенностей времени в тексте – расцвет общества потребления, в котором не может найти себе места страдающий герой.

С этим связана ещё одна черта прозы Крахта – его близость традиции Э.М. Ремарка, литературе *потерянного поколения*, а также Г. Бёлля, изобразившего в романе «Глазами клоуна» («*Ansichten eines Clowns*», 1963) блудного сына богатой буржуазной семьи (роман Бёлля напоминают ещё и постоянно возникающие у героя болезненные ассоциации с временами национал-социализма и воспоминания о детстве). Скитающийся, отягощённый случайными связями рассказчик бесплодно, по-подростковому, бунтует против установленных порядков и правил: «Вспыхивает надпись: “Не курить!” и я зажигаю сигарету, хотя сижу в салоне для некурящих; я всегда так делаю, потому что только здесь – я имею в виду, в самолёте, в салоне для некурящих, – человек ещё может настоять на своих правах. Здесь у тебя всегда есть возможность бросить в лицо некурящим недоноскам крутое слово “Фашист!”, если только они попробуют требовать, чтобы ты затушил сигарету, поскольку, мол, сидишь на месте для некурящих»<sup>177</sup>.

Д.А. Чугунов отмечает намного более трагичное, чем у литературных предшественников, духовное аутсайдерство героев конца XX века: они словно бы соревнуются с окружающим их миром в цинизме. Нелюбовь к другим людям и, в первую очередь, к себе, вызванная усталостью друг от друга и мизантропией, маркирует перманентный внутренний кризис. Такая «невнимательность к человеку» рождает одномерных, однолинейных героев, чья характеристика может исчерпываться марками одежды и предпочитаемых автомобилей<sup>178</sup>.

---

<sup>176</sup> Baßler M. Der deutsche Pop-Roman: die neuen Archivisten. München, Beck, 2002. S. 12.

<sup>177</sup> Крахт Кр. Faserland [Текст]. [Электронный ресурс] URL: <http://yanko.lib.ru/books/lit/kracht-faserland.htm> (дата обращения: 12.06.2023).

<sup>178</sup> Чугунов Д.А. Немецкая литература 1990- годов. С. 160.

Отсутствие портрета у персонажей отнюдь не является показателем утраты автором интереса к этому средству художественной характеристики. Скорее наоборот: отсутствие – это тоже приём. Схематичные персонажи, их штрихами обозначенная внешность и биография, демонстрируют отсутствие определённости как ключевую черту романного мира и эпохи в целом.

Безымянный герой романа «Faserland» перемещается по стране, пытаясь запечатлеть «мерцающую» действительность, делая отсылки к истории. Т. Бриглеб называет это путешествие *platin-card-traveling*<sup>179</sup>. Герой, ни в чём себя не ограничивая, по пути заезжает в те города, куда манит его собственная прихоть, внезапно появившиеся идеи или воспоминания. Нельзя не обратить внимание на структуру его пути, которая отчётливо повторяет дантовское путешествие по Аду – от локаций и их обитателей до «наказаний», которые они испытывают (на это обращали внимание не только многочисленные исследователи, но и переводчица романа Т. Баскакова).

Путь героя начинается на острове Зюльт – своеобразном Чистилище – где он не испытывает ничего кроме тоски (или, как у Данте, наказания «безболезненной скорбью») и откуда местный Харон – подруга Карин – перевозит его ко «второму кругу», в Гамбург. Связь этого переезда с Чистилищем будет обозначена самим автором, когда в одной из последних глав романа случайно встреченный героем хиппи вспомнит гамбургский клуб с недвусмысленным названием «Purgatory». В Гамбурге – «второй круг» соответствует греху похоти – герой встречает старого друга Ниггеля, который приглашает его на «дринч-сейшн». В пространстве мероприятия реализуется мотив искушения: наркотики («много обдолбанных»), манекенщицы («сексуальные танцы»), чёрт («пукс с козлиной бородкой» / «козлородый урод»), который даёт Ниггелю запретные таблетки, после чего тот постепенно обращается в животное. Образ звериного возникает при описании движений, лиц

---

<sup>179</sup> Briegleb T. Christian Kracht am Theater. Rebellion ohne Risiko. // Süddeutsche Zeitung. [Электронный ресурс]. URL: <https://www.sueddeutsche.de/kultur/christian-kracht-am-theater-rebellion-ohne-risiko-1.1335233> (дата обращения: 20.06.2023).

(«обезьянье кривляние»), Ниггель постепенно «превращается в свинью» (начинается всё с того, что его глаза становятся «как чёрные дыры») и заканчивается сценой совокупления с манекенщицей и «козлобородым уродом», во время которой Ниггель хрюкает. Последнее, что видит рассказчик перед тем, как покинуть дом друга, – татуировка мёртвого мультяшного крота на руке у «козлобородого». Для сцены гамбургской «дринч-сейшн» характерна поэтика отвратительного, кабака, борделя: запах плесени, рвота, подчёркнутая телесность, неадекватность происходящего.

Соприкосновение со «вторым кругом» повергает героя в тотальное разочарование, он спешит покинуть город. Гамбургский аэропорт и самолёт – «третий круг» чревоугодия – отмечен показательным эпизодом, когда герой из корзины с продуктами набирает себе 2 бутерброда, 8 хот-догов, 4 йогурта, которые впоследствии протекают из карманов его куртки, пачкая всё вокруг. Герой проводит параллель между человеческими телами и едой (например, руки – связки сосисок), окружающие всё больше теряют для него человеческий облик, что усиливает агрессию. Прибытие во Франкфурт не улучшает его состояния – это «уродливый город», выставляющий напоказ своё богатство: рекламные щиты с ведущими компаниями, призванные, по мнению рассказчика, продемонстрировать величие и достаток страны, её индустриальную мощь. На «четвёртом круге», где жадность и расточительство караются вечными яростными схватками душ друг с другом, герой начинает активно проявлять свою тёмную сторону: отдаёт дорогую куртку нищему китайцу (расточительство), а затем поджигает её и убегает. Вместо «яростных схваток» его терзают воспоминания о словесных перепалках с девушкой его лучшего друга Александра, которые положили конец дружбе. Рассказчик случайно встречает Александра в одном из баров Франкфурта и крадёт его барбуrowsкую куртку (жадность).

У «Стигийского болота» – в Гейдельберге («самом сердце Германии») герой попадает на домашнюю вечеринку к случайному знакомому Ойгену – ещё одному представителю *изнанки* общества, на общение с которым рассказчика

толкает приступ гордости (гордость и гнев – пороки «пятого круга»): новый знакомый и его приятели – единственные, кто «нормально одет». Связь Ойгена с «пороком гнева» подчёркивает шрам на всё лицо, который напоминает рассказчику об ужасах Сталинграда. Здесь снова появляется мотив искушения: Ойген, как и чёрт в Гамбурге, пытается предложить герою наркотик, а после отказа чуть не насилует и затевает драку (наказание «пятого круга»). «Пятый круг» представляет собой грязное болото Стикс, где дном служат тела скучающих: «дно» дома Ойгена – погреб – именно здесь впервые появляется образ *подполья*. В гнилом и смрадном погребке рассказчик неожиданно встречает когда-то понравившуюся ему девушку Надю и старого друга Ниггеля: оба «скучающих» лечат свою тоску героином.

Из Гейдельберга рассказчик бежит в Мюнхен («город Дит»). «Шестой круг» – «стены города Дита» – в романе представлены в виде луга в окрестностях Мюнхена, куда герой вместе с другом Ролло приезжают на рейв. Рейв – «сборище неформалов»-современных эпикурейцев. У Данте древнегреческие лжеучителя были обречены лежать в раскалённых могилах – у Крахта стремящиеся к наслаждениям сгорают в наркотическом угаре («все ширнутые»). Сходство с «шестым кругом», где страдают еретики-эпикурейцы, усиливает сравнение рассказчиком рейва с Рагнарёком и триптихом Босха «Сады земных наслаждений»: «Пара каких-то завороченных фриков расхаживает на ходулях, их головы покачиваются на высоте трех метров от земли. Один весь в черном, с черным капюшоном, другой – в длинном красном одеянии. Его лицо вымазано красной краской, и на голове тоже капюшон. Время от времени они наклоняются и раздают клубящимся бумажные цветы. Если прищурить глаза, легко вообразить, что один из них – Смерть, а другой – Дьявол. Или что они – Чума и Холера. А цветы, которые они раздают, – возбудители заразы»<sup>180</sup>. Основной эпитет, которым рассказчик несколько раз характеризует окружающую обстановку – «шизоидный». Уже упоминавшийся ранее случайно встреченный

---

<sup>180</sup> Крахт Кр. Faserland [Текст]. [Электронный ресурс] URL: <http://yanko.lib.ru/books/lit/kracht-faserland.htm> (дата обращения: 2.06.2023).



на рейве хиппи словно бы предупреждает, что впереди героев ждёт уже настоящий крошечный ад: он упоминает «неплохое заведение» – мюнхенский бар «DJ Hell».

Мюнхен становится «седьмым кругом» – обителью совершавших насилие. Здесь есть и свой «Минотавр» – невероятно агрессивный Уве Копф, который когда-то швырнул рассказчику в лоб зажигалку с нацистской символикой и который затевает побоище в баре. Прообразом «насильников над своим достоинством», бессмысленным истребителем своего имущества, становится отец Ролло – очень богатый человек, тратящий деньги, около 50000 евро в месяц, на ашрам в Индии: «Такое нередко случается с очень богатыми людьми: им вдруг приходит в голову притусоваться к хиппарям. Наверное, это объясняется тем, что все другое в жизни они уже видели и испытали и могут купить что угодно, но потом внезапно обнаруживают в себе пугающую пустоту, которую можно заполнить только одним способом, внутренне отказавшись от бессмысленного разбазаривания денег, – хотя, естественно, даже приняв такое решение, они продолжают интенсивно и в больших количествах разбазаривать свои деньги»<sup>181</sup>. В доме Ролло на Боденском озере («восьмой круг» – «обманувшие не доверившихся») рассказчик предчувствует грядущую катастрофу: он понимает, что Ролло намерен совершить самоубийство, но всё равно провожает друга на берег озера и оставляет там. После чего крадёт «Фиат» Ролло и уезжает в Швейцарию. Таким образом, рассказчик одновременно становится и прорицателем (предугадывает будущее), и лицемером, и «лукавым советчиком», и вором – то есть «полноправным обитателем восьмого круга».

«Девятым кругом», обителью предательства, в романе является Цюрих: герой опустошён и разочарован, он покидает Германию, словно бы предаёт её. Родину – «фазерланд» – рассказчик считает причиной своих несчастий, большой бездушной Машиной, и отрекается от неё в воображаемом рассказе своим детям: «Может, мне и не понадобится это рассказывать, потому что большой Машины

---

<sup>181</sup> Крахт Кр. Faserland.

уже не будет. Она утратит в моих глазах какую бы то ни было значимость, и, поскольку я больше не стану о ней думать, она практически вообще исчезнет, и мои дети так и не узнают, что когда-то существовала Германия, и будут свободны – на свой лад»<sup>182</sup>. Швейцария – лучшая версия Германии, то, какой она могла бы быть, но не стала. Совершив свой последний грех, рассказчик направляется в лодке на середину озера – своего личного «Коцита» – исход этой поездки остаётся открытым.

Как можно заметить, всё путешествие героя отмечено двумя состояниями: отвращением и скукой, которая прерывается лишь периодическим всплеском эмоций, существующем в форме возмущения неправильной одеждой, неправильными наркотиками, неправильной близостью<sup>183</sup>. К. Альт отмечает отсутствие структуры дня у персонажей Крахта: день меняется местами с ночью, жизнь превращается в сплошную вечеринку, что оборачивается скукой<sup>184</sup>. Скорее всего, именно с общим настроением связана «безликость» рассказчика. Нельзя при этом утверждать, что в образе героя полностью отсутствует психологизм. Автор рассматривает специфическую для немецкого общества поколенческую проблему через образ главного героя. Исследователь концепта *негативной памяти* в современной литературе К. Ринк видит в романе «Faserland» портрет «поколения Гольф» – *детей детей войны*<sup>185</sup>. Многие, казалось бы, нейтральные вещи вызывают у рассказчика болезненные ассоциации с временами национал-социализма. Его стремление обзывать всех неудобных людей «нацистами», просто за то, что они ему не понравились, демонстрирует непонимание сущности этого понятия. Ссылаясь на автора термина «поколение Гольф» Ф. Илиеса, Ринк объясняет политическую и моральную индифферентность молодёжи 1990-х реакцией на «неудавшееся образование в области Холокоста»: усталость от морализаторства и меланхолии

---

<sup>182</sup> Крахт Кр. Faserland.

<sup>183</sup> Briegleb T. Christian Kracht am Theater. Rebellion ohne Risiko. // Süddeutsche Zeitung. [Электронный ресурс]. URL: <https://www.sueddeutsche.de/kultur/christian-kracht-am-theater-rebellion-ohne-risiko-1.1335233> (дата обращения: 20.06.2023).

<sup>184</sup> Alt C. Zeitdiagnosen im Roman der Gegenwart. Berlin: Trafo Wissenschaftsverlag. 2009. S. 295.

<sup>185</sup> Rink Ch. Von Christian Kracht bis Günter Grass – Die Kritik am negativen Gedächtnis und der Wandel in der deutschen Erinnerungskultur. Turku: Universitas Wasaensis, 2012. S. 81.

по отношению к прошлому. Вместо старой риторики люди устремились к идеологии гедонизма и потребления. Бесконечный праздник жизни в один момент перестаёт радовать, оставляя после себя лишь неудовлетворённость и тоску<sup>186</sup>. Мир скуки и поиски новой идентичности бросают героя на путь странствий.

При создании образа романного мира Крахт использует некоторые приёмы, характерные для антидрамы. Весь текст романа представляет собой монолог, по форме приближенный к «потoku сознания». Несмотря на линейность повествования отсутствует слитность отдельных элементов, например, некоторых реплик в диалогах, эпизодов, которые пересказывает герой, когда воспоминания о детстве перемежаются с событиями настоящего. На первый взгляд, мало связано красноречивое название «Faserland» с содержанием романа. Очевидна английская калька немецкого слова «Vaterland», дающая простор для интерпретаций. Традиционно название романа трактуется в контексте деструкции автором мифа о глобализации<sup>187</sup>. Сам Кр. Крахт в интервью газете «Berliner Zeitung» указывал также на связь названия романа с немецким глаголом *faseln*<sup>188</sup>, который переводится как *бредить, болтать*.

Ещё один приём, характерный для театра абсурда – анонимность героев. Г.В. Кучумова видит в анонимности героя Крахта попытку этической и эстетической самозащиты от нивелирующего личность общества потребления: «Безымянный рассказчик Крахта нигде себя не раскрывает <...> Анонимность делает его существом без контуров, без характера, неопределимым и невидимым, символическим воплощением утопического бунта против клишированного сознания, против разорванности и фрагментарности бытия»<sup>189</sup>.

---

<sup>186</sup> Rink Ch. Von Christian Kracht bis Günter Grass – Die Kritik am negativen Gedächtnis und der Wandel in der deutschen Erinnerungskultur. S. 81.

<sup>187</sup> См. посвящённые роману работы Г.В. Кучумовой.

<sup>188</sup> Christian Kracht über seinen Roman "Faserland", über Grünofant-Eis, Busfahrer und die SPD: Die legendärste Party aller Zeiten // Berliner Zeitung. [Электронный ресурс]. URL: <https://www.berliner-zeitung.de/christian-krachtseinen-roman-faserland-ueber-gruenofant-eis-busfahrer-und-die-spd-die-legendaerste-party-aller-zeiten-li.9142?pid=true>

<sup>189</sup> Кучумова Г.В. Роман К. Крахта «Faserland»: формула человека эпохи «истекания индивидуальности» // Мировая литература на перекрестке культур и цивилизаций. 2016. №3 (15). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/roman-k-krahta-faserland-formula-cheloveka-epohi-istekaniya-individualnosti> (дата обращения: 24.06.2022).

Исследовательница обращает внимание на единственную авторскую характеристику, данную герою – это эпитафия из романа С. Беккета «Безымянный», определяя тему романа, как «всеохватность абсурда и онтологического одиночества человека»<sup>190</sup>.

Алогичность бытия раскрывает неупорядоченная речь персонажей. Речевые ситуации спонтанны, реплики могут быть не связаны между собой, диалоги построены на неудавшихся актах коммуникации, когда один не слышит другого: «Теперь она рассказывает о Готье, о том, что он уже сходит с круга как дизайнер и что ей гораздо больше нравится Кристиан Лакруа, потому что он использует такие невероятные краски, – или что-то в этом роде. Я особенно не прислушиваюсь» или «когда я вопросительно смотрю на Карин через солнечные очки, до нее доходит, что в авто я ее не слушал»<sup>191</sup>. «Я не слушал» – эту реплику герой повторяет неоднократно и относительно почти каждого разговора с другими людьми.

Стиль жизни рассказчика – подражание образу жизни британского высшего общества, символом которого становится в романе барбуrowsкая куртка и автомобиль «Triumph». В лучших традициях денди он учился в элитном закрытом учебном заведении, судит окружающих по манере одеваться, вынося вердикт «стильно/не стильно». Свой путь он начинает на острове Зюльт – элитном германском курорте, а в дорогу его зовёт стремление наслаждаться жизнью и красотой, которое он не может реализовать. Одновременно с этим стремлением проступает неприглядная особенность героя – теневая сторона эстетизма – его аморальность. Герой у Крахта – свободен от «морали рабов» (как у Ницше), но лишён и созидательного начала: он бросает приятеля Ролло, находящегося на грани жизни и смерти, угоняет его автомобиль. В своём равнодушии, презрении к окружающим и отсутствии каких-либо нравственных установок герой намного ближе к ненавидимым им нацистам, чем ему кажется.

---

<sup>190</sup> Кучумова Г.В. Роман К. Крахта «Faserland».

<sup>191</sup> Крахт Кр. Faserland.

Он сам не совершает убийств, как это делает Петрович в романе Маканина, но становится катализатором ситуаций, выходящих за границы морали.

Тема писателя и Слова является сюжетобразующей для обоих анализируемых романов. Хотя рассказчик в романе «Faserland» не тот писатель в строгом смысле слова, каким является Петрович, мы читаем текст, созданный им. На это указывает отсылка в другом романе Крахта «Eurotrash»: по замыслу автора, у этих произведений, написанных с разницей в 25 лет, один рассказчик, который иногда вспоминает свою первую книгу: «Dazu muß ich ausserdem sagen, dass ich vor einem Vierteljahrhundert eine Geschichte geschrieben, die ich aus irgendeinem Grund, der mir nur leider nicht mehr einfällt, Faserland genannt hatte. Es endet in Zürich, sozusagen mitten auf dem Zürichsee, relativ traumatisch»<sup>192</sup>. Можно заметить, что именно рассказчик является тем самым поп-литератором, фиксирующим свою повседневность. За этим «первичным» повествованием слышен голос автора, создающего куда более сложное, глубокое произведение.

Актуализацию в романе 1990-х годов *нарратора-творца* Г.В. Кучумова называет художественной практикой *нового рассказчика*, связанной с моделированием аутентичной реальности, постепенно ликвидирующей неизбежность человека как социального существа, но, главным образом, «многократно обостряющая его неизбежность в качестве существа индивидуального, содержащего в себе духовное начало. Через обращение к моделям целостности (архетипам и архетипичным сюжетам) новый рассказчик выводит человека из ситуации семиотического коллапса в духовно-экзистенциальный план, где и происходит порождение символов и смыслов бытия»<sup>193</sup>. Это не просто роман дороги или роман воспитания, он не высмеивает современное общество, хотя рассказчик, действительно, рисует жизнь, комфортную в бытовом отношении и убогую духовно (Д.А. Чугунов). «Faserland» – это, скорее, размышление о судьбах страны (понятой как личность), периодически, из-за своей склонности к чрезмерной саморефлексии,

---

<sup>192</sup> Kracht Ch. Eurotrash. Köln: Verlag Kiepenheuer und Witsch, 2021. S. 8.

<sup>193</sup> Кучумова Г.В. Роман в системе культурных парадигм.

попадающей в *подполье разума*. Материалом для подобных раздумий служит трагическая история, результатом – великая литература.

Показателен финал романа: отрёкшийся от родины герой направляется на поиски могилы Т. Манна – пострадавшего и бежавшего из Германии классика немецкой литературы. Рассказчик словно бы чувствует сходство между своей судьбой и судьбой писателя, который был вынужден покинуть Германию и точно так же из Мюнхена переехать в Цюрих. Образ писателя-изгнанника рождает множество аллюзий и служит олицетворением сложных отношений немцев с собственной родиной. Для автора есть определённая связь между периодом Второй Мировой войны и современностью. В этом плане можно вспомнить знаменитую речь Т. Манна в Библиотеке Конгресса в 1942-м году: «Уважаемые дамы и господа. То, что я так нестройно и кратко рассказал вам, это история немецкой “самоуглубленности”. Это печальная история, – я намеренно избегаю слова «трагедия», потому что не к лицу горю выставлять себя напоказ. История эта должна раскрыть перед нами истинность высказанного положения: нет двух Германий, доброй и злой, есть одна-единственная Германия, лучшие свойства которой под влиянием дьявольской хитрости превратились в олицетворение зла. Злая Германия – это и есть добрая, пошедшая по ложному пути, попавшая в беду, погрязшая в преступлениях и теперь стоящая перед катастрофой»<sup>194</sup>. Бессмысленность сытой жизни тянет погрязнуть в самоуглублённости, а, значит, и пойти по старому пути в никуда.

Финал романа нельзя назвать оптимистичным. Если герой В. Маканина преодолевает соблазн «жить по-писанному», выходит из коридора к свету и вновь слышит «знакомый гул» Слова – испытывает творческий порыв, то рассказчик у Крахта, не найдя могилу Томаса Манна в кромешной тьме кладбища, испуганный чёрным псом, бежит к пристани, откуда молчаливый лодочник увозит его на середину Цюрихского озера. Путешествие не имеет своего логического конца, перекрёсток истории остаётся непройденным.

---

<sup>194</sup>Манн Т. Германия и немцы. [Электронный ресурс]. URL: <https://burusi.wordpress.com/> (дата обращения: 20.06.2023).

**Выводы по главе 2.** Тип *подпольного человека*, получивший свою номинацию и характерные черты под пером Ф.М. Достоевского, активно заимствовался и переосмыслился в различных областях европейской культуры: от искусства до аналитической психологии. Учитывая проявившийся в XX веке кризис антропоцентризма и гуманистических ценностей, этот тип как нельзя лучше отражает всеобщий экзистенциальный ужас человека в мире, оставленном Богом, что сказалось на репрезентативности образа *подпольного человека*, его востребованности в европейской литературе. «Созвучность» эпохе глобальных катастроф повлияла и на актуализацию типа в конце XX столетия, когда возникла возможность рефлексии, потребность пересмотра образа современного человека, ревизии культурных канонов, потерпевших крушение. Для обоих анализируемых в главе текстов важно показать кризис литературоцентристской парадигмы культуры, критика которой осуществляется со схожих позиций.

Обращаясь к постмодернистской поэтике, Кр. Крахт и В. Маканин выстраивают параллели с текстами-предшественниками. Таким образом герой, одновременно, обретает типичность и для конкретной эпохи, и для литературного процесса в целом, вступая с ним не просто в диалог, но в противостояние с целью найти себя, сказать своё Слово. Сочетая в себе признаки разных типов персонажа, оба протагониста, однако, совершают свои путешествия «по аду», что делает «комплекс подполья» доминирующим в создании образов. При всём несовпадении внешних атрибутов (один – бездомный алкоголик, другой – неприкаянный представитель «золотой молодёжи») оба героя проходят свой одинокий путь сквозь казавшиеся незыблемыми культурные константы предыдущих эпох, восставая против них и против самой Истории. При этом позитивный, примиряющий с жизнью, дающий надежду финал романа В. Маканина можно противопоставить катастрофическому пафосу Кр. Крахта, заканчивающего своё произведение образом ледяного озера, утягивающего в туманную даль человека, за видимым благополучием потерявшего всё, и в первую очередь – себя.

### Глава 3. *Маленький человек* на рубеже тысячелетий – художественное своеобразие

**Аннотация.** В главе представлена история развития типа *маленького человека*, которое шло в двух параллельных направлениях: от собственно маленького человека к «князю Христу»; «от Башмачкина к Беликову», при очевидном доминировании второго направления. Отмечается перелом в восприятии образа *маленького человека*, проявившийся в творчестве А.П. Чехова и изменивший траекторию развития типа, поставивший во главу угла проблему собственной вины *маленького человека* за свою «малость». С начала XX века в литературе делаются попытки наделить *маленького человека* властью, что связано с социально-историческими обстоятельствами. В анализируемых текстах Р. Сенчина и М. Байера авторы продолжают эти тенденции, помещая *маленького человека* в конкретные исторические условия.

#### 3.1. Эволюция типа *маленького человека* в русской и немецкой прозе

Появление *маленького человека* в качестве субъекта литературного искусства считается одним из следствий отхода литературы от образа романтического героя, стремления продемонстрировать тип униженного, смиренного и безропотного персонажа, «ветошки» в мире «значительных лиц». Традиционная трактовка образа содержит установку на читательское сострадание: *маленького человека* принято по-христиански жалеть или гуманистически защищать от общественного гнёта и неравенства. Ничтожество героя компенсирует милосердие автора, его создавшего.

При изучении динамики развития образа в литературном процессе XIX века становится очевидной ограниченность подобного восприятия, классическая трактовка требует существенных уточнений. М. Эпштейн в статье «Маленький человек в футляре» выделяет две идеологически противоположные парадигмы



развития данной модели. С одной стороны, это попытка дать образу «право голоса» с позиции традиционной для русской классической литературы «проповеди добра» (В. Ерофеев), то есть путь «от собственно *маленького человека* к князю Христу». С другой стороны, это исследование природной инфернальности образа *маленького человека*, его демонической сущности – путь «от Башмачкина к Беликову»<sup>195</sup>. Такие антиномичные варианты развития *маленького* героя вполне объяснимы, если обратиться к истокам образа.

Зарождение *маленького человека* можно связать с появлением литературы сентиментализма. Идея внесловной ценности человека, обозначившая начало процесса демократизации искусства, порождает специфического героя – милого, добродушного чудака, терпящего обиды и неудачи из-за своей непрактичности и незлобивости<sup>196</sup>. Подобные субъекты литературного искусства появляются впервые в эпоху Просвещения. Немецкая литература этого периода была прежде всего полем сражения между классицистами и сентименталистами. Ярким моментом литературной жизни последней трети XVIII века стало движение «Буря и натиск» – «Sturm und Drang». Участники движения, молодые немецкие писатели, выступили против сковывающих сословных и религиозных установлений, за свободное развитие личности. Концепция «Бури и натиска» отличалась от общей концепции Просвещения: штюрмеры восстали против диктата разума и выдвинули культ чувства, сердца. Идеологом движения «Буря и натиск» был И.Г. Гердер, талантливый философ и историк, повлиявший на творчество молодого И.В. Гёте. Самое знаменитое произведение Гёте этого периода – роман «Страдания юного Вертера» («Die Leiden des jungen Werther», 1774) о трагической судьбе молодого, талантливого, тонко чувствующего человека<sup>197</sup>. Хотя образ Вертера открывает в литературе «галерею *лишних*

---

<sup>195</sup> М. Эпштейн. Маленький человек в футляре: синдром Башмачкина-Беликова. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.s-anxiety.ru/articles/article40.html?ysclid=lgvykrvjul108118818> (дата обращения: 06.03.2023).

<sup>196</sup> Гуляев Н.А., Богданов А.Н., Юдкевич Л.Г. Теория литературы в связи с проблемами эстетики. Издательство Высшая школа Москва, 1970. [Электронный ресурс]. URL: <http://litena.ru/books/item/f00/s00/z0000033/st018.shtml?ysclid=lhg33eiih6714818112> (дата обращения: 06.03.2023).

<sup>197</sup> Мишина Л.А. История культуры Германии: учеб. пособие / Л.А. Мишина. М.: АНО «РИО», «Русская панорама», 2013. С. 158–159.

людей»<sup>198</sup>, Г.В. Синило отмечает влияние молодого Гёте на поэтику йенских романтиков и Э.Т.А. Гофмана<sup>199</sup>, в чьём творчестве тема *маленького человека* оформляется окончательно.

На уровне художественной структуры два мира гофмановских произведений – реальный и волшеббно-фантастический – реализуются прежде всего в системе персонажей, которых принято делить соответственно на «филистеров» и «энтузиастов»<sup>200</sup>. *Маленький человек*, которому сочувствует автор, как правило относится ко второму типу. Гофман, сам бывший мелким чиновником, создаёт образ обделённого судьбой героя, который становится причастным неким сверхъестественным силам. Благодаря волшебству *маленький человек* способен перемещаться в социальной иерархии, однако, как правило, в конце сам автор силой иронии разрушает «хрустальный дворец». Так в новелле «Золотой горшок: сказка из новых времён» («Der goldne Topf: Ein Märchen aus der neuen Zeit», 1814), произведении, обнаруживающем, наряду с романтическими, реалистические тенденции<sup>201</sup>, бедный студент Ансельм, влюбившись в волшебную змейку Серпентину, узнаёт, что она – дочь архивариуса Линдгорста, к которому юноша устраивается переписчиком. Под мягким руководством Серпентины Ансельм в библиотеке с пальмовыми деревьями успешно выполняет сложные копировальные работы к удовольствию своего работодателя. Таинственные манускрипты уносят восторженного Ансельма в волшебный мир мифического доисторического прошлого и отдаляют его от мещанских друзей<sup>202</sup>. Однажды Линдгорст предстаёт перед Ансельмом в образе князя духов и знакомит с манускриптом о Саламандре и «волшебной Атлантиде», в которую Ансельм и Серпентина удаляются в финале

---

<sup>198</sup> Синило Г.В. Роман «Страдания юного Вертера» // История немецкой литературы XVIII века. URL: <https://lit.wikireading.ru/hjy5lZ8EVB?ysclid=lhg3h7wavn891902273> (дата обращения: 10.03.2023).

<sup>199</sup> Синило Г.В. Роман «Страдания юного Вертера».

<sup>200</sup> Чернышов М. Р. Динамика персонажей в сказке Э. Т. А. Гофмана «Золотой горшок» / М. Р. Чернышов // Известия Уральского государственного университета. 2006. № 41. [Электронный ресурс]. URL: [http://proceedings.usu.ru/?base=mag/0041\(01\\_11-2006\)&xsl=showArticle.xslt&id=a10&doc=../content.Jsp](http://proceedings.usu.ru/?base=mag/0041(01_11-2006)&xsl=showArticle.xslt&id=a10&doc=../content.Jsp) (дата обращения: 10.03.2023).

<sup>201</sup> Емельянова Н. В. Принципы романтического двоемирия в сказке Гофмана «Золотой горшок» // Альманах современной науки и образования. Тамбов: Грамота, 2012. С. 75–78.

<sup>202</sup> Wühl P.-W. E.T.A. Hoffmann. Der goldne Topf: die Utopie einer ästhetischen Existenz. München, 1988. S. 23.

произведения. Ансельм – типичный *мечтатель* – образ, полюбившийся Ф.М. Достоевскому (сентиментальный роман «Белые ночи», 1848). Его жизнь после встречи с князем духов – «поэзия», идеальный мир, о чём говорится в финале новеллы: нарратор, присутствовавший на свадьбе Ансельма в Атлантиде, жалуется на свою каморку под крышей, трудности жизни в бедности, и Линдгорст даёт ему понять, что богатство Ансельма есть не что иное, как «жизнь в поэзии», в мечте<sup>203</sup>.

Новые грани тема *маленького человека* приобретёт в сборнике «Ночные повести» («Nachtstücke», 1817), где особое внимание автор уделяет трагизму судьбы человека, столкнувшегося со страшным и непостижимым началом. Критике «механического общества» посвящены новеллы «Песочный человек» («Der Sandmann»), «Автоматы» («Die Automate»), «Двойник» («Der Doppelgänger») – образы *двойника, куклы-автомата* продолжают развиваться, в том числе, и русские классики – Н.В. Гоголь, Ф.М. Достоевский. В 1819-м году Гофман публикует сказочную повесть «Крошка Цахес, по прозванию Циннобер» («Klein Zaches genannt Zinnober»). К художественным открытиям автора относят образ Цахеса – маленького, недоразвитого уродца, который чудесным образом достигает вершин власти, превращаясь в тирана. Ряд *маленьких людей*, облечённых властью, «титulóванных дегенератов», продолжают герои сатирического романа «Житейские воззрения кота Мурра...» («Lebens-Ansichten des Katers Murr...», 1821) – «сиятельный олух» князь Ириней, его сын-вырожденец Игнатий. В творчестве Э.Т.А. Гофмана завершился переход от сентиментального героя к собственно *маленькому человеку*, наметились два основных вектора развития данного типа: страдающий под социальным гнётом, пытающийся бунтовать, живущий в своих фантазиях о лучшем мире *мечтатель* и случайно наделённое властью ничтожество.

В русской литературной традиции первым *маленьким человеком* принято считать Самсона Вырина – героя повести «Станционный смотритель» (1831)

---

<sup>203</sup> Wühl P.-W.. E. T. A. Hoffmann, der goldene Topf: die Utopie einer ästhetischen Existenz. München, 1988.

А.С. Пушкина<sup>204</sup>. Показательно, что истоки этого образа исследователи видят в сентиментальной литературе, в частности, в повести «Бедная Лиза» (1792) Н.М. Карамзина<sup>205</sup>. А.С. Пушкин реинтерпретирует жанр сентиментальной повести, тем самым преодолевая и «отменяя» его<sup>206</sup>. Внимание автора сосредоточено не на судьбе Дуни, а на истории Вырина, на что указывает заглавие. Несмотря на «трезвость тона» повествователя, в основе отношения автора к своему герою – сострадание. Именно эмоциональная насыщенность текста, вызывающая сочувствие к несчастным, отличает русскую традицию изображения *маленького человека*. Маркированная «кротость» *маленького* героя ориентировала этот типаж на евангельскую модель.

Практически в одно время с пушкинскими «Повестями Белкина» Н.В. Гоголь создаёт свои «Петербургские повести» (1830–1840-е годы), к которым относится программное в контексте исследования образа *маленького человека* произведение – «Шинель» (1841). Ю. Манн, М. Вайскопф отмечают близость образа Акакия Акакиевича гофмановским романтическим героям<sup>207</sup>. А.Б. Бортников связывает это обстоятельство с созвучием «психологии эпохи» художественному миру немецкого романтика<sup>208</sup>. Дисгармоническая обострённость сознания, ненависть к житейской пошлости и тяга к высокому поэтическому миру идеала выступили следствием «кричащего разлада между мечтой и действительностью»<sup>209</sup>. Время создания «Петербургских повестей» совпадает с пиком интереса к Э.Т.А. Гофману в России. Немецкий прозаик «стимулировал поиски русских писателей, которые не просто усваивали его находки, а перерабатывали их в духе собственных художественных задач»<sup>210</sup>. «Нить гофмановской традиции» в русской литературе берёт своё начало от

---

<sup>204</sup> «Маленький человек» // Литературная энциклопедия терминов и понятий / Под ред. А. Н. Николюкина. М.: Институт научной информации по общественным наукам РАН, Интелвак, 2001. С. 494–495.

<sup>205</sup> Сухих И. Повести Белкина // Пушкин: реализм и интроспекция. [Электронный ресурс]. URL: <https://polka.academy/articles/642> (дата обращения: 20.03.2023).

<sup>206</sup> Гиппиус В. В. Повести Белкина // Гиппиус В. В. От Пушкина до Блока. М.; Л.: Наука, 1966. С. 42.

<sup>207</sup> Вайскопф М. Птица-тройка и колесница души: работы 1978-2003. М.: Новое литературное обозрение, 2003. С. 187.

<sup>208</sup> Бортников А.Б. Немецкий романтизм – диалог художественных форм. [Электронный ресурс]. URL: <http://19v-euro-lit.niv.ru/19v-euro-lit/botnikova-nemeckij-romantizm/index.htm> (дата обращения: 20.03.2023).

<sup>209</sup> Бортников А.Б. Немецкий романтизм – диалог художественных форм.

<sup>210</sup> Там же.

«Лафертовской маковницы» (1825) Антония Погорельского – повести, способствовавшей появлению прозаических шедевров А.С. Пушкина и Н.В. Гоголя<sup>211</sup>. Н.В. Гоголь художественно переосмысляет открытия немецкого романтизма на разных уровнях текста: конфликта – «бунта» *маленького человека*, тематики (безумие как выражение свойств действительности), поэтики (фантастика и гротеск; персонажи – «живые вещи»), мотива куклы-автомата<sup>212</sup>.

В творчестве Н.В. Гоголя обретают форму ставшие впоследствии классическими черты *маленького человека*, задаётся вектор «демонической» парадигмы развития образа. Писатель углубляет тему inferнальности *маленького человека*: отсюда характерное неразличение живого и мёртвого в гоголевском творчестве<sup>213</sup>. Акакий Акакиевич – мертворождённый (трупная символика рода), мёртвой матерью от покойного отца<sup>214</sup>. Потусторонняя природа героя объясняет особенности его «бытия»: в мире Башмачкина не происходит никаких событий. Его единственное занятие – воспроизводить буквы. Мир графических (двумерных) изображений вступает с Акакием Акакиевичем в коммуникативные отношения («подмигивает»). Вне этого «взаимодействия» герой косноязычен, не способен к речевому общению. Появляется образ «вторичной материнской утробы» (М. Эпштейн) – шинели, которая становится целью существования. Герой вынужден соприкоснуться с враждебным внешним миром, любой контакт с которым приводит к недоразумениям и конфликтам, а в итоге – к смерти от «значительных лиц». Немаловажным здесь становится образ Петербурга как космического пространства с его вечно ледяной стужей.

С 1830-х годов тема «бедного чиновника» становится всё более популярной. С конца десятилетия гофмановское влияние вытесняется в России новой социальной доминантой, погружавшей «романтического анахорета в жалкую бытовую среду» (М. Вайскопф). Количество повестей об «Акакии

---

<sup>211</sup> Степанов Н.Л. Антоний Погорельский // Погорельский А. Двойник, или Мои вечера в Малороссии. Монастырка. М., 1960.

<sup>212</sup> Бортников А.Б. Немецкий романтизм – диалог художественных форм.

<sup>213</sup> Вайскопф М. Птица-тройка и колесница души. С. 47.

<sup>214</sup> Там же.

Акакиевиче», созданных в рамках натуральной школы писателями разного уровня таланта, беспощадно эксплуатировавшими заявленную гоголевской «Шинелью» тему, делали школу объектом критики. За короткое время такими авторами, как Н. Некрасов, А. Афанасьев, В. Даль, В. Зотов, И. Панаев, М. Корф, Д. Григорович, А. Пальм, В. Соллогуб и др. было опубликовано около 150 произведений о *маленьком человеке*<sup>215</sup>. Против засилья русской печати этой темой выступили тогда почти все литературные журналы: «Москвитянин» (1846, № 2), «Финский вестник» (1847, № 1), «Отечественные записки» (1847, № 6), «Современник» (1850, № 2), «Санкт-Петербургские ведомости» (1847, № 4)<sup>216</sup>.

Выделяя повесть Н.В. Гоголя на общем фоне как непревзойдённое свидетельство литературного мастерства, критика противопоставляла текст самому гоголевскому направлению. В то же время, для последователей натуральной школы «Шинель» стала синонимом нового искусства, реалистического слова о действительности<sup>217</sup>. Так, «Ф.М. Достоевский, не единожды в своем творчестве “переписавший” гоголевский сюжет о *маленьком человеке*, показав иные возможные варианты развития судьбы униженных и оскорблённых, полемизировавший в “Бедных людях” с повестью Н.В. Гоголя, являвшейся тогда эталоном гуманизма натуральной школы, изменил сам принцип бытописания, ориентируя его на традиции “Станционного смотрителя” А.С. Пушкина, превратив *маленького человека* из “объекта наблюдения и описания” в субъект, желающий “быть понятым, ищущий сострадания себе подобных”. Тем не менее, именно Ф.М. Достоевский декларативно установил абсолютную степень своего родства с “Шинелью” Гоголя, из которой *вышли все*» – отмечает О.Л. Калашникова<sup>218</sup>.

С целью проникнуть во внутренний мир *маленького человека* Достоевский в «Бедных людях» (1846) прибегает к форме романа в письмах.

---

<sup>215</sup> Цейтлин А. Г. Повести о бедном чиновнике Достоевского. М., 1923. С. 7–31.

<sup>216</sup> Калашникова О.Л. «Шинель и её современники. [Электронный ресурс]. URL: <https://www.domgogolya.ru/science/researches/1019/#4> (дата обращения: 20.03.2023).

<sup>217</sup> Там же.

<sup>218</sup> Калашникова О.Л. «Шинель и её современники.

Г.М. Фридендер в примечаниях к «Бедным людям» отмечает, что произведение создавалось под воздействием идей русской и западноевропейской демократической и социалистической мысли, а также творчества Н.В. Гоголя и публицистики В.Г. Белинского<sup>219</sup>. Основываясь на связи поэтики романа с сентименталистской традицией, исследователи рассматривают образы главных героев «Бедных людей» как вариацию Вертера и Лотты из романа «Страдания юного Вертера» И.В. Гёте<sup>220</sup>, помещённых в нищую петербургскую жизнь. Девушкин как вариант *маленького человека* представляет собой модель героя, которая будет впоследствии неоднократно появляться в других произведениях Ф.М. Достоевского. К *маленьким людям* «петербургских углов» ранней прозы автора также относятся скупец господин Прохарчин, безответный Вася Шумков из рассказа «Слабое сердце» (1848), пьяница Емеля («Честный вор», 1848) и др.

Макар Девушкин – пожилой бедный чиновник – состоит в переписке с молодой соседкой Варенькой. Его постепенно убивают «тревоги житейские», но главный враг Девушкина – «злые языки». Варенька, одновременно, и сочувствует герою, и изнемогает под тяжестью его жалоб и признаний<sup>221</sup>. Достоевский со свойственным ему психологизмом описывает то, что впоследствии назовут «комплексом жертвы»: страх Девушкина порождает в нём чувство неполноценности, которое приносит многочисленные страдания, из-за чего герой не в состоянии общаться с людьми на равных. Вследствие этого он воспринимает внешний мир как враждебный, окружающих – как потенциальных обидчиков. Герой уже не просто переписывает тексты, как это делал Акакий Акакиевич, но читает их и вступает в полемику с авторами. Так, прочитав «Станционного смотрителя», Девушкин узнаёт себя и приходит в восторг, отмечая человеческую участь в судьбе Самсона Вырина. В то же время в

---

<sup>219</sup> Фридендер Г. М. Примечания // Ф. М. Достоевский. Полное собрание сочинений в тридцати томах / под ред. Г. М. Фридендера. Ленинград: Наука, 1972. Т. 1.

<sup>220</sup> Накамура К. Словарь персонажей произведений Ф. М. Достоевского. Санкт-Петербург: Гиперион, 2011.

<sup>221</sup> Там же. С. 11.

«Шинели» Н.В. Гоголя герой видит издевательство и насмешку над собой<sup>222</sup>, после чтения повести ему начинает казаться, что за ним следят.

Именно чтение повести Гоголя становится кульминационным моментом, после которого герой запил и начал отрицать литературу<sup>223</sup>. «Девушкин недоволен тем, что Гоголь слишком принизил своего героя, и хотел бы его приподнять: автор поступил бы по совести, если бы добавил, что Башмачкин “при всём этом... был добродетелен, хороший гражданин... никому зла не желал, верил в Бога”... Достоевский, конечно, иронизирует над тем, как его герой поучает великого писателя, – но вместе с тем и показывает, чем его *маленький человек* отличается от своего предшественника: активным нравственным самосознанием и самоопределением, хотя и в ограниченности интеллектуального кругозора»<sup>224</sup>. Переписка, на которую уходят часы литературного труда, становится для Девушкина пробой пера, способом выражать любовь слогом<sup>225</sup>. М.М. Бахтин отмечал, что, в отличие от Н.В. Гоголя, Ф.М. Достоевский изображает не «бедного чиновника», а его самосознание. Образ чиновника у Н.В. Гоголя складывался из ряда социально-характерологических объективных черт<sup>226</sup>. Ф.М. Достоевский даёт герою возможность высказывания, самоанализа.

Важная особенность, отличающая *маленького человека* Девушкина от образа Самсона Вырина и сближающая его с гоголевским inferнальным *маленьким человеком* – «разрушительная жалость» (Д.П. Святополк-Мирский) автора. Девушкин пытается «не быть Башмачкиным», например, продаёт свой вицмундир, чтобы помочь заболевшей Вареньке; отдаёт последние копейки Горшкову, так как тому нечем кормить семью. Порывается отстаивать свои права: узнав, что кто-то сватался к Вареньке, идёт разбираться, однако все

---

<sup>222</sup> Щенников Г. К. Бедные люди. С. 14.

<sup>223</sup> Там же. С. 15.

<sup>224</sup> Эпштейн М. Великое в малом. Потомки Башмачкина // Ирония идеала. Парадоксы русской литературы. [Электронный ресурс]. URL: <https://litresp.ru/chitat/ru/%D0%AD/epshtejn-mihail-naumovich/ironiya-ideala-paradoksi-russkoj-literaturi/3?ysclid=lgw2y83zuo230528612> (дата обращения: 20.03.2023).

<sup>225</sup> Сараскина Л. И. Достоевский. М.: Молодая гвардия, 2013. С. 132.

<sup>226</sup> Бахтин М. М. Собрание сочинений. Проблемы творчества Достоевского. Статьи о Толстом. Записи курса лекций по истории русской литературы. Москва: Русские словари, 2000. Т. 2. С. 44.



попытки изменить своё положение *маленького* заканчиваются ничем: Горшков умирает, у Вареньки Девушкина спускают с лестницы. Автор словно бы не даёт возможности бедному чиновнику «подняться», на что указывает, в том числе и номинация героя: М. Альтман отмечал, как в одном из писем Макар Девушкин сетует, что из него «пословицу и чуть ли не бранное слово сделали», отсылая к поговорке: «На бедного Макара все шишки валятся»<sup>227</sup>. Словно бы полемизируя с собственным героем, автор особо выделяет его «гоголевскую сущность»: Девушкин продаёт свой вицмундир, но продолжает стремиться к «шинели» – страстно желает, чтобы люди признали его. Эта тенденция разовьётся в повести «Двойник» (1846).

В повести присутствует характерный для литературы о *маленьком человеке* «вещный мотив»: бедный чиновник Голядкин обряжается во взятую напрокат дорогую одежду и отправляется на обед, где «общество» не принимает его. Герой «бросается навстречу людям» и, отвергнутый, раздваивается. «Новый господин Голядкин» постепенно изолирует и вытесняет «старого», становясь ему врагом. Новое «Я» Голядкина внешне неотлично от него самого, но оно находит признание в обществе: заводит многочисленных друзей, его хвалит начальник. Таким образом, врагом Голядкина становятся его собственные нереализованные стремления.

Наряду с произведениями Н.В. Гоголя («Нос», 1836; «Портрет», 1832), значительное влияние на поэтику «Двойника» оказало художественное наследие Э.Т.А. Гофмана («Крошка Цахес...», «Эликсиры Сатаны», 1815). А. Бортников отмечает, что метод Ф.М. Достоевского, который он сам называл «реализмом в высшем смысле слова», как и метод Гофмана, был «густо замешан на исключительном и фантастическом»<sup>228</sup>. Двойственность человеческой природы, проблема свободы воли у Э.Т.А. Гофмана раскрывались через образ паразитирующего двойника. Ф.М. Достоевский использует этот приём: в его

---

<sup>227</sup> Трофимова Т. Ф.М. Достоевский «Бедные люди». [Электронный ресурс]. <https://polka.academy/articles/366?block=824> (дата обращения: 20.03.2023).

<sup>228</sup> Бортников А.Б. Немецкий романтизм – диалог художественных форм.

творчестве фантастическое – не чуждый духовный принцип, а «причуда сознания, преобразующая реальность»<sup>229</sup>. В сочетании с дальнейшим исследованием образа *маленького человека*, эта тема у Достоевского впоследствии мутирует в образ «психологического подполья». В позднем творчестве автора двойничество перейдёт на уровень образной композиции (введения параллельных образов)<sup>230</sup>. Ф.М. Достоевский писал о Викторе Гюго: «Его мысль есть основная мысль всего искусства XIX столетия, и этой мысли Виктор Гюго как художник был чуть ли не первым провозвестником. Это мысль христианская и высоконравственная; формула её – восстановление погибшего человека, задавленного несправедливо гнѐтом обстоятельств, застоя веков общественных предрассудков»<sup>231</sup> – очевидно, что адептом такого «христианского социализма» Ф.М. Достоевский сам останется после каторги.

В зрелом творчестве автор продолжит проповедовать принципы «милости к падшим», при этом *маленькие люди* Достоевского обретут не только голос, но и идеологию. Растерявший свои инфернальные черты, ставший апологетом возрождения униженных и обездоленных *маленький человек* достигнет своего апогея в образе любимого героя Достоевского – князя Мышкина. М. Эпштейн отмечает идеологическую и характерологическую связь образов «князя Христа» и Акакия Акакиевича<sup>232</sup>. Страсть к переписыванию – единственное, что связывает обоих героев с реальным миром. При этом оба предают Слово за «шинель». Кротость, униженность и ограниченность Башмачкина трансформируются в умудрённость и проникновенность Мышкина: «Что касается Мышкина, те же самые задатки *маленького человека*: бедная одежда и любовь к переписыванию – развиваются у него в сторону идеальную, “подвижническую”. Если считать “Шинель” перевернутым житием, то Достоевский восстанавливает в своем герое средневековый канон святости, хотя,

---

<sup>229</sup> Бортников А.Б. Немецкий романтизм – диалог художественных форм..

<sup>230</sup> Достоевский: Эстетика и поэтика: Словарь-справочник / Сост. Г. К. Щенников, А. А. Алексеев; науч. ред. Г. К. Щенников. Челябинск: Металл, 1997. 272 с. [Электронный ресурс]. URL: <https://fedordostoevsky.ru/research/aesthetics-poetics/142/> (дата обращения: 20.03.2023).

<sup>231</sup> Мир Достоевского. [Электронный ресурс]. URL: <https://dostoevskyworld.ru/writer-world/impressions/gyugo> (дата обращения: 20.03.2023).

<sup>232</sup> Эпштейн М. Великое в малом. Потомки Башмачкина.

конечно, и обогащенный психологизмом и эстетикой «реализма в высшем смысле». «“Идиот” – это житие XIX века, показатель возможности жития в той чиновно-буржуазной среде, где Гоголь демонстрирует его обесмысливание. От *маленького человека*, опошленного подвижника, Достоевский движется к высоте *положительно прекрасного* героя. При этом Башмачкин, как точка отсчета, угадывается в Мышкине»<sup>233</sup>. Такая «положительная» трактовка *маленького человека* не получает широкого распространения в литературе и к концу эпохи «оседает», преимущественно, в беллетристике для подростков, где значительно упрощается – произведения К. Лукашевич, Л. Чарской, где *маленький человек*, обладающий доброй натурой, с христианской любовью преодолевает все превратности судьбы.

В немецкой литературе XIX века, в свою очередь, становление образа *маленького человека* шло несколько иным путём. С 1830-х годов до середины XIX века литературный ландшафт Германии во многом определялся так называемой «предмартовской» литературой (Vormärzliteratur), идеология которой формировалась молодыми радикалами, вошедшими в литературу под собирательным именем «Молодая Германия» (Junges Deutschland)<sup>234</sup>. В этот период делаются попытки отойти от тенденции изображения *маленького* героя в пользу *средней автономной личности – бюргера*. В русской литературе такая попытка была предпринята Н.В. Гоголем в поэме «Мёртвые души» (1842)<sup>235</sup>, где Чичиков – *новый герой*, делец, плут. Немецкие литераторы не озабочены поиском *нового человека*. Реализм «Молодой Германии» проповедует отход от романтического наследия, утверждает традиционные *бюргерские* идеалы, интересы *среднего* героя. Полностью уйти от образов, созданных романтической литературой немецкий реализм не сможет. Поражение революции 1848 года резко изменило характер национальной литературы Германии: она быстро

---

<sup>233</sup> Эпштейн М. Великое в малом. Потомки Башмачкина.

<sup>234</sup> Бакалов А.С. О становлении немецкого реализма // Известия Самарского научного центра Российской академии наук. Социальные, гуманитарные, медико-биологические науки. 2021. №77. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/o-stanovlenii-nemetskogo-realizma> (дата обращения: 15.03.2023).

<sup>235</sup> Вайль П. Fin de siècle и Маленький Человек. [Электронный ресурс]. URL: <https://pub.wikireading.ru/44301> (дата обращения: 15.03.2023).

утрачивает широкий международный авторитет. Но и в этот период литературная жизнь не затихала: авторы-реалисты продолжают осмыслять новый метод искусства, освещать его художественные константы.

А.С. Бакалов отмечает, что в немецком литературоведении на эмпирическом уровне под реализмом понимается литературная система, основанная на миметически ориентированном изображении действительности, часто критически осмысленном и субъективно окрашенном в силу складывающихся в обществе норм и представлений<sup>236</sup>. Одним из манифестов немецкого реализма, наряду с более поздней серией исследований Э. Хомбергера «Der realistische Roman» (1870), является статья Т. Фонтане «Unsere lyrische und epische Poesie seit 1848» (1853), где автор изучает генезис реализма, декларирует его утверждение в качестве ведущего направления искусства. Так, согласно Фонтане, расцвет «пошлой сентиментальности», «бездумной живописности» 1830-х сменился периодом «честного чувства и здравого смысла»<sup>237</sup>. При этом вторую половину XIX века нельзя назвать плодотворной в плане развития собственно реалистической художественной практики.

В это время получает развития так называемый поэтический реализм, эстетическая программа которого предполагала в одинаковой степени как критику реальности, так и её поэтизацию и даже идеализацию. Обязательными для художника были не разоблачение причин, ведущих к разрушению человеческого, а изыскание возможностей для сохранения и развития личности в ограниченной жизненной сфере<sup>238</sup>. Вниманием писателей к периферийным, малозначительным сюжетам, преобладанием психологического над социальным отчасти объясняется *отход* от образа *маленького человека* в творчестве «старшего поколения» немецких реалистов. Так Т. Шторм пишет о распаде семейных связей, симптомах социального упадка бюргерства («Carsten Curator»,

---

<sup>236</sup> Бакалов А.С. О становлении немецкого реализма...

<sup>237</sup> Fontane Th. Unsere lyrische und epische Poesie seit 1848. [Электронный ресурс]. URL: [http://lyriktheorie.uni-wuppertal.de/texte/1853\\_fontane.html](http://lyriktheorie.uni-wuppertal.de/texte/1853_fontane.html). (дата обращения: 15.03.2023).

<sup>238</sup> Леонова Е. А. Немецкая литература XX века: Германия, Австрия. С. 88.

1878; «Hans und Heinz Kirch», 1883; «Draußen im Heidedorf», 1872; «Im Schloß», 1863). В качестве решения проблемы Шторм в своей программной новелле «Всадник на белом коне» («Der Schimmelreiter», 1888), выводит на сцену титаническую личность фаустианского типа – зрителя плотин Хауке Хайена, в одиночку выступившего против косности и душевной лени своих односельчан и заставившего их строить плотину, способную защитить землю и людей от самых грозных наводнений.

В. Раабе тоже пишет об утрате прежних ценностей, но его герои в качестве *исхода* выбирают эскапизм: автор создаёт образ уединённого острова – «шанса» на свободу. Лиризм, мелодраматичность, мягкий юмор, некоторая идеализация немецкой действительности в творчестве автора постепенно сменяются скептицизмом, сарказмом, острым критицизмом к «бездне подлости, трусости, гнусности»<sup>239</sup>. В романах «Сдобоед» («Stopfkuchen», 1890), «Летопись Птичьей слободы» («Die Akten des Vogelsangs», 1895) герои не в состоянии противостоять действительности, смерть становится символом бесперспективности существования.

На фоне всеобщего разочарования в бюргерских идеалах возврат к образу *маленького человека* происходит на рубеже XIX–XX веков в творчестве молодых немецких реалистов, во многом под влиянием художественных открытий русской прозы. «Русский след» можно обнаружить в «крестьянской литературе», в частности, в романе В. фон Поленца «Крестьянин» («Der Büttnerbauer», 1895), предисловие к русскому изданию которого написал Л.Н. Толстой. Фон Поленц показывает процесс *обмельчания* героя на фоне усугубившихся общественных противоречий. Зажиточный крестьянин Бютнер постепенно попадает в руки ростовщиков, лишается своего имущества и, обнищавший и всеми заброшенный, вешается на дереве. Под влиянием идей Л.Н. Толстого, фон Поленц неоднократно возвращается к описанию жизни крестьянства. Так в сборнике

---

<sup>239</sup> Леонова Е. А. Немецкая литература XX века: Германия, Австрия. С. 89.

«Luginsland» (1901) реалистично показана тяжёлая жизнь батраков и безземельных крестьян.

Несмотря на значительную роль толстовства и натуралистической школы в изменении образа *маленького человека*, наибольшее влияние в этом процессе оказало творчество А.П. Чехова. Писатель разовьёт линию, намеченную ещё Н.В. Гоголем: в *маленьком человеке*, которого было принято по-христиански жалеть или гуманистически защищать от общественного гнёта и неравенства, Чехов обнаруживает *социально опасный тип*, который подравнивает всех под свою *малость*, превращает её в знак гражданской благонадёжности<sup>240</sup>. В рассказах автора акцент с внешнего неблагополучия героя смещён на обмельчание его души. Так доктор Рагин («Палата № 6», 1892) перестаёт обращать внимание на несчастья вверенных ему больных, на нечеловеческие условия их содержания, проповедует философию стоиков и презрение к страданию, хотя не «имеет понятия о страданиях»: «Удобная философия: и делать нечего, и совесть чиста, и мудрецом себя чувствуешь»<sup>241</sup>. Порыв преодолеть собственное равнодушие и душевную косность как результат бесед с Иваном Дмитричем приводит Рагина к столкновению с системой, которая объявляет его сумасшедшим.

А.П. Чехов углубляет тему вины *маленького человека* за собственное положение. Основная причина деградации героя – духовное рабство, которое автор запечатлел в образе «футляра». Беликов («Человек в футляре», 1898), из-за своего страха «как бы чего не вышло», окружает себя многочисленными «футлярами»: от одежды до комнаты, в которой живёт. Неудачная попытка выбраться загоняет Беликова в самый «удовлетворительный» для него «футляр» – гроб. Доктор Старцев («Ионыч», 1898), попадая в провинциальный город, всё больше «офутляривается», деградирует, становится циничным стяжателем. Иногда «футляр» носит форму некой материальной идеи: Николай Иваныч

---

<sup>240</sup> Эпштейн М. Маленький человек в футляре: синдром Башмачкина-Беликова.

<sup>241</sup> Чехов А.П. Палата №6. Избранные сочинения в двух томах. Т. 1. М.: Художественная литература, 1979. С. 585.

(«Крыжовник», 1898), лелея мечту о саде с крыжовником, ограничивает себя во всём, всю свою жизнь посвящая заветной цели. «Футлярная жизнь» *маленького человека* уничтожает не только его самого, его душу, но и жизни окружающих. Николай Иваныч недоедал, женился без любви на богатой вдове. Он держал жену впроголодь, а деньги её положил на своё имя в банк. Женщина не вынесла такой жизни и умерла, Николай купил себе имение, выписал двадцать кустов крыжовника, посадил их и зажил помещиком. Вся жизнь его свелась к еде и судам с соседними заводами.

В творчестве А.П. Чехова окончательно оформились черты типа *маленького человека*, которые М. Эпштейн формулирует следующим образом:

1. Серость, стёртость, бесцветность, боязливость, отчуждённость от окружающей действительности, стремление скрыться в иной, стерильно-отвлечённый мир;

2. «Вторичная материнская утроба» – главная забота и тема существования – шинель, футляр, которые оберегали бы от всех превратностей внешнего мира;

3. Ведут «воздержанный» образ жизни, замыкаясь в идеальном мире сущностей, вечных и чистых, как платонические идеи (Буквы, языки...);

4. Сходный предметный мотив;

5. Существа предельно необщительные, асоциальные, что часто выражено молчанием и косноязычием. Для них характерны яркие проявления социофобии, мизантропии: страх толпы, страх открытых пространств, страх противоположного пола. Свой страх общества вносят в само общество, разлагая его изнутри, заставляя людей бояться друг друга;

6. «Выход в жизнь» выводит *маленького человека* из равновесия и сталкивает с неведомыми силами;

7. Фабула жизни: пустая, бессобытийная жизнь нарушается попыткой стать «как все». Как месть за эту «измену» *маленький человек* получает

мгновенное потрясение и смерть «от больших» (смерть здесь может иметь как непосредственно физическое значение, так и духовное)<sup>242</sup>.

Мотив опасности *маленького человека*, его страсти к тирании, нашёл своё отражение в творчестве молодых немецких прозаиков начала XX века. П. Вайль отмечал: «Культура стала переводить привычные понятия и категории на язык XX века, и тут выяснилось: *маленький человек* из великой русской литературы настолько мал, что дальнейшему уменьшению не подлежит. <...> Изменения могли идти только в сторону увеличения. Этим и занялись западные последователи нашей классической традиции»<sup>243</sup>. Чеховский взгляд на *маленького человека* повлиял на дальнейшее развитие типа как в русской, так и в других европейских литературах. В этом контексте особо значимыми видятся два «предмодернистских» произведения, на первый взгляд никак между собой не связанные романы «Мелкий бес» (1905) Ф. Сологуба и «Учитель Гнус» («Professor Unrat», 1905) Г. Манна, обозначившие новую веху развития образа *маленького человека*.

Историческая и художественная ситуации и в России, и в Германии в начале XX века носили схожие черты: кризисное состояние общества рубежа веков, разочарование в созидательной силе культуры и человеку в целом, пересмотр парадигмы художественных ценностей при одновременном отходе от реалистической поэтики, проникновении в неё модернистских элементов. В объединившейся Германии этого периода старый бюргерский уклад был погребен под напором «нового» прусского порядка, не оставлявшего надежд на социальное и моральное обновление. В этой связи роман молодого прозаика Г. Манна «Учитель Гнус» принято воспринимать как «образец беспощадного обличения прусской государственной системы, которой сверху донизу были пронизаны воспитание и весь правопорядок вильгельмовской Германии»<sup>244</sup>. В то же время роман «Мелкий бес» Ф. Сологуба (оба романа впервые опубликованы

---

<sup>242</sup> Эпштейн М. Маленький человек в футляре: синдром Башмачкина-Беликова.

<sup>243</sup> Вайль П. *Fin de siècle* и *Маленький Человек*.

<sup>244</sup> Бакалов А.С. О становлении немецкого реализма.



в 1905), работа над которым шла с 1892 по 1902 гг., тематически раскрывает «дикий мир русской провинции», хтонический и богатый «мир человеческого зла». Оба произведения создавались в условиях широкого общественного подъёма молодой Германской Империи и предреволюционной России. В связи с этим, выбор названными авторами *маленького человека* «чеховской трактовки» мотивируем частью авторских задач. Композиционным и идейным стержнем обоих текстов является образ гимназического учителя словесности в небольшом городке, отвратительного внешне и омерзительного внутренне. В отличие от классической модели *маленького человека*, в анализируемых текстах большую роль играет *авторская ирония*: в образах Передонова и Гнуса каждая черта *маленького человека* пародируется, выворачивается наизнанку.

Свою исключительность оба героя понимают весьма специфически. Так в образе Гнуса травестируется конфликт нищезанского сверхчеловека и буржуазного общества: Гнус смотрит на горожан и «не видит ни одного человека», себя считает господином среди плебеев – при этом уже портрет Гнуса весьма показателен – это кривой, дурно пахнущий, усыпанный перхотью старик. Он никуда не ходит, потому что ему «не свойственны мещанские пороки». Считать себя выше других Гнусу позволяет его гуманитарное образование. Гнус превращает жизнь городка в безумный карнавал, и горожане охотно играют в его игру, цена которой – жизнь. Похожим самомнением обладает и Передонов, считающий себя образованным человеком среди невежд, истинным дворянином среди черни и недругов (его любимая самохарактеристика – чин «действительного статского советника»). Все черты Ардальона Борисыча как *маленького человека* усилены до абсурда. Такое намеренное принижение характеристик героя позволяет продемонстрировать адскую изнанку романного мира, когда патологическое становится типологическим.

При всём сходстве поэтики, важно в этом контексте обратить внимание на различие художественных методов, используемого авторами. Как сторонник модернистской концепции «нового искусства», Сологуб выступал за расчленение литературной традиции на живые и мёртвые элементы. В. Ерофеев

в статье «Тревожные уроки Мелкого беса» рассматривает роман писателя как *диалог с традицией* с целью пересмотра фундаментальных черт русского классического реализма. С одной стороны, в «Мелком бесе», действительно, наметились тенденции «нового искусства»: соотношение «живых» и «мёртвых» элементов в романе «переворачивает» его. Но с другой стороны, связь текста с реалистической эстетикой (художественными системами Н.В. Гоголя, Ф.М. Достоевского, А.П. Чехова; влияние Л.Н. Толстого – противопоставление видимого и сущности) всё ещё достаточно сильна<sup>245</sup>. Стремясь переосмыслить константы традиции (неудовлетворённость классической литературы существующей действительностью, социальный характер традиции, требование перемен, «философия надежды», гуманистический пафос, поиски *нового человека*, проповедь «истины-добра-красоты») Сологуб создаёт переломный для русской литературы роман.

Стремление рассмотреть «Мелкого беса» с точки зрения реализма породило «миф о Передонове», ставящий его в один ряд с Чичиковым и «человеком в футляре». Таким образом игнорируется гротескная основа романа, заключающаяся в «нормальности» Передонова. Важно при этом учитывать и двойственность авторской позиции: вслед за традицией, автор не приемлет существующую действительность. При этом, социальные изменения, желанные автору, приобретают утопический характер, причиной чему является мысль о неизменности «низкой» человеческой природы. Так необходимая традиции «философия надежды» пародируется: противопоставление данного идеальному отсутствует, из города некуда бежать, потому что даже иллюзия противопоставления провинции и столицы (как это, например, было у Чехова) отсутствует, а сологубовские «три сестры» – потенциальные невесты Передонова.

Раннее творчество Г. Манна в этом плане тоже представляет достаточно сложное явление. Роман «Учитель Гнус», равно как и другой роман автора этой

---

<sup>245</sup> Ерофеев В. Тревожные уроки «Мелкого беса». [Электронный ресурс]. URL: [http://az.lib.ru/s/sologub\\_f/text\\_0070.shtml?ysclid=lhoin8p5rx292411761/](http://az.lib.ru/s/sologub_f/text_0070.shtml?ysclid=lhoin8p5rx292411761/) (дата обращения: 15.03.2023).

поры «Верноподданный» – можно уверенно назвать «диалогом с традицией», пересмотром канонов бюргерского реализма (Bürgerlicher Realismus). Вторая половина XIX века в Германии проходит под знаменем дебатов о сути реалистической литературы. Ведущую роль в этом процессе играет журнал «Die Grenzboten» (1841–1922), пропагандировавший такие ценности бюргерства как трудолюбие, порядочность, мужественность, чувство принадлежности к национальному единству, образованность и просвещённость. Один из редакторов журнала – Ю. Шмидт – призывал отказаться от «метафизических спекуляций» и обнаружить в окружающем мире красоту, уловить поэзию в обыденной жизни. Одновременно с этим в постромантической немецкой литературной традиции в качестве миссии литературы рассматривалась необходимость примирять идеальное и реальное. Художественный мир романа «Учитель Гнус» переворачивает эти представления.

В тексте имеются элементы модернистской эстетики: трагический гротеск, склонность к резко контрастным эффектам в обрисовке характеров, стремительность развёртывания сюжета, тревожная, кризисная атмосфера действия – всё это даёт повод исследователям сближать поэтику романа с искусством экспрессионизма. Однако появление этих черт связано с влиянием на творчество Г. Манна художественной системы Ф.М. Достоевского, в чём сам немецкий классик неоднократно признавался. Среди авторов, повлиявших на его становление как писателя, в одном ряду с Достоевским Г. Манн называл «безусловного гения» – А.П. Чехова. Таким образом, в поэтике романа «Учитель Гнус» одновременно можно увидеть не только связь с немецкой традицией и зарождающимся модернизмом, но и отклик на чеховские художественные открытия.

Подчеркнем, оба сопоставляемых романных мира включают специфические национальные черты, в обоих случаях выполненные как карикатура. Мы можем видеть сходство и на уровне поэтики текстов, но *социальный пафос романов в корне отличается*. Истоки образа Гнуса у Г. Манна не противоречат традиционной эстетике – образ героя социально

обусловлен и устраним. Тогда как Передонова «нельзя отменить декретом или реформой». Передонов – жестокий наслажденец (Ерофеев), его садистские страсти подчинены не социальному, а «карамазовскому» началу. Сологуб делит социальную ответственность за безумие Передонова одновременно между двумя противоречащими друг другу явлениями: мракобесным режимом и либеральной идеологией. Ситуация, когда «виноваты все» оголяет ложность социального пласта жизни вообще. Тогда как учитель Гнус – явление глубоко общественное. В романе «Мелкий бес» таким образом раскрывается нелепость всего окружающего мира, его инфернальность. Этот призрачный и абсурдный мир, населённый Недотыкомками и персонажами-«кентаврами»<sup>246</sup> (вспомним описание образа Варвары: тело нимфы и порочное лицо блудницы и пьяницы) непригоден для жизни. Из него можно только сбежать в иной план реальности. У Сологуба это бегство для «людей», то есть для избранных. Такое элитарное решение проблемы чуждо демократическим принципам. В более общем плане «Мелкий бес» – роман о несовершенстве мира<sup>247</sup>.

У Г. Манна *маленький человек* раскрывается как часть социума. Хотя роман «Учитель Гнус» не лишён экзистенциальной проблематики, социум – остаётся главным обобщённым героем произведений писателя<sup>248</sup>. *Маленький человек* – пустая кукла («деревянный паяц», «чурбан» – авторские характеристики Гнуса), лишённая подлинно человеческого вообще. Автор акцентирует внимание на опасности «системы насилия», вседозволенности, так как именно это в конце концов превращает народ в «массу маленьких людей», способных только на то, чтобы взрастить одного «большого человека», а в действительности – пустую куклу. Куклу, которая их же самих лишит собственной воли, сделает «поклонниками палки и авторитета».

Эту тему писатель продолжит развивать в романе «Верноподданный» («Der Untertan», 1918) – пародийном «романе воспитания», где развёрнута история

---

<sup>246</sup> Ерофеев В. Тревожные уроки «Мелкого беса».

<sup>247</sup> Там же.

<sup>248</sup> Леонова Е.А. Немецкая литература XX века: Германия, Австрия. С. 106.

возвышения Дидериха Геслинг, становления его «верноподданнического сознания». Геслинг раболепствует перед отцом, перед классным наставником, возведшим его в ранг «первого ученика и тайного наушника», благоговееет перед всеми «сильными», но лишь затем, чтобы его «не стёрли в порошок». Действуя хитро, исподтишка, герой превращается в «упоенного победой насильника» над более слабыми – матерью, сёстрами, соучениками, рабочими. Не случайно любимой его игрой в детстве была «игра в тирана»<sup>249</sup>. Геслинг, в котором невероятным образом уживаются страх, комплекс неполноценности с агрессивностью, эмоциональная реактивность и лабильность – с жестокостью, и есть чудовищное порождение системы насилия<sup>250</sup>.

Таким образом, в начале XX века *маленький человек* становится синонимом ничтожности личности вне зависимости от социального статуса и, получив власть, формирует вокруг себя жестокую систему. Отныне это сосредоточенный на «Букве», закрытый, подозревающий всех и вся мизантроп, от которого может зависеть жизнь других. М. Эпштейн отмечает, что «наивысший взлёт» *маленького человека* – постреволюционное общество<sup>251</sup>, когда вчерашние *маленькие люди* сами стали властью. Этот дискурс явно обозначится в творчестве Л. Леонова, Л. Андреева, М. Зощенко и др. В романе М. Булгакова «Мастер и Маргарита» (1937), сообщая о прибытии буфетчика Сокова, жулика, наживающегося на обмане посетителей Варьете, Гелла объявляет: «Рыцарь, тут явился *маленький человек*, который говорит, что ему нужен мессир»<sup>252</sup>. Соков *маленький* не по сословному статусу, но по своей человеческой сути, потому изображается иронически.

В серии фантастических повестей, написанных в 1923–1925-х годах, М.А. Булгаков сосредотачивает внимание на изображении обычного человека, вынужденного существовать в условиях нарушенного или алогичного

---

<sup>249</sup> Леонова Е.А. Немецкая литература XX века: Германия, Австрия. С. 103.

<sup>250</sup> Там же. С. 104.

<sup>251</sup> М. Эпштейн. Маленький человек в футляре: синдром Башмачкина-Беликова.

<sup>252</sup> Булгаков М. А. Избранное: Роман «Мастер и Маргарита». Рассказы. М., 1980. С. 166.

социального порядка<sup>253</sup>. В повести с характерным названием «Дьяволиада» (1924) потерявший имя *маленький человек* – жертва советской бюрократической машины, он теряется, замещается бумажкой: «В причудливом наложении времён и пространств, во множестве зеркальных бликов и отражений воссоздаётся фантасмагорическая картина, сумбурной, агрессивно направленной против человека управленческой машины»<sup>254</sup>. В повести «Собачье сердце» (1925) Булгаков вступает в полемику с революционной идеологией радикального и быстрого преобразования общества. Карнавалом обыгранная «чудовищная история» превращения бродячего пса в человека – испытание утвердившейся в новое время идеи о появлении с революцией улучшенной человеческой породы – пролетариев – проводится автором с помощью сюжета увенчания-развенчания шутовского короля<sup>255</sup>. Шариков, «пришедший в реальный мир голым и голодным, – идеальный образец “кромешного мира”, в котором голод и нагота – его харизма. Внедрение “антимира” в чистый, сытый филистерский быт становится и разоблачением последнего. Шариков смешон только в пространстве профессорской квартиры, когда же он примыкает к власти пролетариата, где нагота и голод – реальность, становится страшен»<sup>256</sup>.

Попытки «реабилитировать» *маленького человека* в немецкой литературе 1930–1940-х годов реализовывались в частности в творчестве Г. Фаллада, создавшего целую галерею *маленьких людей*, раздавленных историческими обстоятельствами, но сохранивших нравственное достоинство от разрушительных тенденций времени: Йоханнес Пиннеберг из романа «Маленький человек, что теперь?» («Kleiner Mann, was nun?», 1932); Вилли Куфальт из «Кто однажды отведал тюремной похлёбки» («Wer einmal aus dem Blechnapf frisst», 1934); Вольфганг Пагель из романа «Волк среди волков» («Wolf unter Wölfen», 1937); Гейнц Хаккендаль из «Железного Густава» («Der

---

<sup>253</sup> Русская литература XX века: 1930-е – середина 1950-х годов. Под ред. Н.Л. Лейдермана, М.Н. Липовецкого, М.А. Литовской. М.: Издательский центр «Академия», 2014. С. 169.

<sup>254</sup> Русская литература XX века: 1930-е – середина 1950-х годов. С. 169.

<sup>255</sup> Там же. С. 171.

<sup>256</sup> Меньшикова Е. Смех Протее: феномен гротескного сознания. СПб.: Алетейя, 2015. С. 105.

eiserne Gustav», 1938), Отто Квангель из романа «Каждый умирает в одиночестве» («Jeder stirbt für sich allein», 1947)<sup>257</sup>.

В свою очередь, для немецкой антифашистской литературы характерны художественные искания, родственные булгаковским. Порождениями «крошечного мира» воспринимаются главные герои романа Л. Фейхтвангера «Братья Лаутензак» («Die Brüder Lautensack», 1943). Сюжет построен вокруг головокружительной карьеры двух братьев. Младший, Ганс, из шантажиста, мародёра и убийцы превращается во влиятельную фигуру среди нацистов, которых полностью устраивают его неразборчивость в средствах, готовность беспрекословно выполнять все предписания партии, оказывать ей любые, самые гнусные услуги. Старший – «ясновидящий» Оскар – из пространства балаганов и ярмарок попадает прямо в Рейхстаг, становится «главным советником» Гитлера. Фейхтвангер творчески переосмысляет традицию Г. Манна (в поэтике романа «Верноподданный» главную роль играет мотив двойничества главного героя и кайзера Вильгельма II) и делает двойником «ясновидца» Оскара самого фюрера. Е. Леонова отмечает, что таким образом приземляются, развенчиваются, обретают пугающе-фарсовый оттенок «миссия», облик и поведение обоих «магов»; более того, смерть «волшебника» Оскара, раздавленного нацистской машиной, воспринимается как пророчество в отношении скорого и бесславного конца фюрера<sup>258</sup>.

Тенденция к развенчанию нацистских мифов делает тему войны и *маленького человека* доминирующей в творчестве писателей-пятидесятников. Г.В. Рихтер, представитель «поколения руин», в унисон Г. Бёллю с его статьёй-манифестом «В защиту литературы руин» писал: «Отличительной чертой нашего времени являются руины... Руины живут в нас, а мы в них»<sup>259</sup>. Главный

---

<sup>257</sup> Дронова О. А. Человек и история в романе Г. Фаллады «Маленький человек - что дальше? // Вестник ТГУ. 2005. №2. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/chelovek-i-istoriya-v-romane-g-fallady-malenkiy-chelovek-cto-dalshe> (дата обращения: 30.05.2023).

<sup>258</sup> Леонова Е.А. Немецкая литература XX века: Германия, Австрия. С.185–186.

<sup>259</sup> «В защиту литературы руин» // Горький. [Электронный ресурс]. URL: <https://gorky.media/fragments/v-zashhitu-literatury-ruin/?ysclid=lhq9iwr3d0992197596> (дата обращения: 06.12.2022).

герой романа «Разбитые» («Die Geschlagenen», 1949) замечает: «У нас больше не осталось никаких чувств, мы были мертвы ещё до того, как умерли»<sup>260</sup>.

В романе с библейским названием «Не убий» («Du sollst nicht töten», 1955) масштаб военных событий подчёркнут названиями трёх частей произведения: «Победа и оккупация», «Тотальная война и отступление», «Поражение и хаос». Рихтер разрабатывает тему ответственности *маленького человека* за нацистские преступления: «Писатель представил панораму огромного исторического события сквозь призму восприятия его глазами простого обывателя, *маленького человека*, вовлечённого в гибельную политику нацистов, безропотно позволявшего помыкать собой при сохранении дистанции к преступному режиму и не упускавшего при этом возможности воспользоваться определёнными материальными выгодами военного времени»<sup>261</sup>.

Тема *маленького человека* и войны в советской литературе развивается, отчасти, в так называемой *лейтенантской прозе*. Описывая неизлечимые эмоциональные и физические раны, авторы-фронтовики обращаются к образу *маленького человека*, показывая неестественность войны, её уродство. В произведениях В.П. Астафьева даже любовь не в силах преодолеть внутреннее разложение и смерть, которые несёт война. Она перемалывает судьбы как отдельных людей (судьба девушки Маринки из повести К. Воробьёва «Крик», 1962; ратная жизнь капитана Бориса Ермакова из повести Ю. Бондарева «Батальоны просят огня», 1957), так и целых батальонов *маленьких* героев, не властных остановить безумства.

Особое место в ряду литературы о *маленьком человеке* занимает *лагерная проза*. В немецкой литературе сюда относятся произведения о жертвах концлагерей: романы Л. Фейхтвангера «Семья Опперманн» («Die Geschwister Oppermann», 1933), В. Бределя «Испытание» («Die Prüfung», 1934), А. Зегерс «Седьмой крест» («Das siebte Kreuz», 1942), Б. Апица «Голый среди волков»

---

<sup>260</sup> Зачевский Е.А. Пути-перепутья немецкоязычной литературы XX века. СПб.: «Издательство Крига». 2017. С. 203.

<sup>261</sup> Там же. С. 231.



(«Nackt unter Wölfen», 1958). В 1950-е гг. к теме фашистских концлагерей обращается Э.М. Ремарк, особо основательно разрабатывая её в романе «Искра жизни» («Der Funke Leben», 1952) – истории заключённых и охранников «маленького лагеря» – вымышленного концентрационного лагеря «Меллерн». Наряду с описанием нечеловеческих условий жизни заключённых, автор вводит в повествование героический сюжет: успешный бунт *маленьких людей*. В периодических бомбардировках близлежащего города группа заключённых видит возможность освобождения и начинает организовываться для этого дела, оказывая сначала пассивное, а затем и активное сопротивление. Начав с невыполнения приказов, группа приходит к связям с коммунистами, вооруженной борьбе за освобождение лагеря. Критика упрекала Ремарка за нереалистичность изображаемого («клише из пересказов», «картины концлагерей, написанные тем, кто там не был, для тех, кто там не был»<sup>262</sup>), однако автор видел в написании подобного романа личный моральный долг.

Исследуя социальные и психологические истоки насилия, Ремарк создаёт роман в русле сатирической традиции Г. Манна<sup>263</sup> – «Чёрный обелиск» («Der schwarze Obelisk», 1956). Возвращаясь к теме «потерянного поколения», писатель рисует образ Людвиг Бодмера – участника Первой Мировой войны, героя, наделённого автобиографическими чертами. Людвиг работает продавцом надгробий, входит в клуб поэтов, играет на органе взамен на бесплатную еду в психиатрической лечебнице, где он часто встречается с Женевьевой Терговен, страдающей раздвоением личности. На фоне развивающихся отношений героев автор рисует действительность Веймарской республики, наполненной *маленькими людьми* всех мастей: нечестными на руку дельцами, разорившимися бизнесменами, озлобленными ветеранами войны, постепенно превращающимися в нацистов, женщинами, пытающимися обеспечить себе будущее при помощи богатых и успешных мужей. Мрачным символом этого

---

<sup>262</sup> Erich Maria Remarque: Der Funke Leben // Der Spiegel. №39. 1952. [Электронный ресурс]. URL: <https://www.spiegel.de/kultur/neu-in-deutschland-a-afa4e6d2-0002-0001-0000-000021977806?context=issue> (дата обращения 20.03.2023).

<sup>263</sup> Леонова Е.А. Немецкая литература XX века: Германия, Австрия. С. 175.

царства цинизма, насилия, бездуховности становится психиатрическая больница.

Суммируя опыт предшественников в разработке проблемы «личность/история» Г. Грасс публикует в 1959-м году роман «Жестяной барабан» («Die Blechtrommel»), в котором создаёт один из классических образов *маленького человека* XX века – Оскара Мацерата, карлика, который в детстве возненавидел «мир взрослых» и по собственной воле перестал расти в три года. Оскар был свидетелем исторических событий, происходивших в Германии с 1924 года до периода «западногерманского экономического чуда». Он пережил ужасные погромы в Данциге, Вторую Мировую войну, послевоенные годы и официальный процесс «преодоления прошлого». На момент начала повествования герой признан душевнобольным, нашёл убежище в сумасшедшем доме. По своей воле он стал калекой и карликом-уродом, а значит, аутсайдером, наблюдателем, который испытывает окружающих на порядочность. Конечно, *маленьким человеком* образ Оскара Мацерата не исчерпывается. Наряду с прочими прообразами, в герое ясно угадывается *шут, скоморох, клоун*, его трикстерская природа более явственна: «Оскар одновременно трагичен и комичен, умник, но и сумасшедший, мудрец и искатель истины, но и злодей, циник, сверхпрагматик, но и эксцентрик»<sup>264</sup>.

Е.А. Зачевский отмечает смену литературной парадигмы в 1960-е годы. Молодые писатели, не связанные с нацистским прошлым, сосредоточили своё внимание на исследовании жизни обычных людей во всех её аспектах («Кёльнская школа *нового реализма*»). Они заменили пафосную риторику на реалистичное изображение мира, с экскурсами в фантастические сюжеты и эксперименты с языком, чтобы подчеркнуть недостатки этого мира и вызвать протест против него. Авангард «Группы 47», фактически, вышел за рамки литературного сообщества и стал общественным явлением, имеющим политическую значимость: «Если внимание Г. Бёлля к судьбе *маленького*

---

<sup>264</sup> Леонова Е.А. Немецкая литература XX века: Германия, Австрия. С. 251.

*человека* определялось не только состраданием, но и осуждением по поводу его незавидного положения между молотом и наковальней в годы нацизма, то молодое поколение (Г. Грасс, М. Вальзер, Г. Эльснер, Д. Веллерсхоф), не забывая о прошлом, принялись крушить государство “всеобщего благоденствия”, идя на прямую конфронтацию с политическими и социальными установлениями времени»<sup>265</sup>. Тем не менее провал молодежного восстания в 1968 году привел к появлению нового типа литературы, отличающейся горькой реалистичностью, отказом от политических тем, интеллектуализацией чувств и пессимистическим взглядом на мир, который описывался как «вечное возвращение» (Б. Штраус). В литературе ГДР конец надежд на реформы также привел к отходу писательских интересов в сферу частной жизни. Направление «новой субъективности» (Neue Subjektivität)<sup>266</sup> своей целью видело писательский процесс, ориентированный на внутреннюю глубину, самоанализ и самосознание простого человека, пытающегося обрести себя. В этой тональности написаны романы «Нет желаний – нет счастья» («Wunschloses Unglück», 1972), «Женщина-левша» («Die linkshandige Frau», 1976) П. Хандке, «Ленц» («Lenz», 1973) П. Шнайдера, «Школьная любовь» («Klassenliebe», 1973) К. Штрук и др.

Вне «новой субъективности» в это время актуализируются постмодернистские тенденции, литература эксперимента, пытающаяся связать себя с классическим модернизмом. В этой связи не случайно появление «нового Цахеса» в романе П. Зюскинда «Парфюмер. История одного убийцы» («Das Parfum. Die Geschichte eines Mörders», 1985). Инфернальная природа Жана Батиста Гренуя и его необычайной способности улавливать ароматы не вызывает сомнения. Дьявольское присутствует в обстоятельствах, сопровождающих, порождающих Гренуя; как жуткие пародии на преисподнюю воспринимаются и пансион мадам Гайар, и дубильная мастерская, и весь Париж – огромная клоака, смрадный морг, и особенно каменный склеп внутри самой одинокой горы

---

<sup>265</sup> Зачевский Е.А. Пути-перепутья немецкоязычной литературы XX века. С. 30.

<sup>266</sup> Новая субъективность. // Большая российская энциклопедия. [Электронный ресурс]. URL: <https://bigenc.ru/c/novaia-sub-ektivnost-40ae59?ysclid=libcyvzvoj433862656> (дата обращения: 02.04.2023).

Франции, куда загнали Гренуя безграничная ненависть к людям и неизмеримая жажда одиночества. Тем не менее природа «ада», традиционно, не мифическая, но социальная, и поведение героя определяются его средой. В след за немецкими романтиками Зюскинд демонстрирует гротескную деформацию действительности и, одновременно, в духе сложившейся в XX веке традиции, исследует технологии тоталитаризма, когда толпа послушно следует за ничтожеством – *маленьким человеком*, похожим на «клеща», не дающим миру ничего «кроме своих нечистот»<sup>267</sup>.

Попытки исследовать жаждущего власти, признания *маленького человека* предпринимаются и в отечественной прозе разных направлений. Так В.М. Шукшин поднимает проблему разрушения цельности простого человека<sup>268</sup>. Неутолённое самолюбие героев может проявляться в мечтах о «должности попрестижнее», самоутвердиться за счёт другого, «опьяняющей власти». Неосуществлённая личность и нереализованная душа создают иллюзии и ищут заменителей, чтобы заполнить духовную пустоту, компенсировать свои человеческие недостатки и утвердить своё место в собственных глазах и в глазах общества (рассказы «Срезал», 1963; «Генерал Малафейкин», 1967; «Крепкий мужик», 1970; «Обида», 1973 и др.).

К концу 1980-х годов авторская рефлексия на проблему «*маленький человек* – история» приобретает всё более обобщающий характер. В творчестве Вяч. Пьяцуха российская история, вне зависимости от периода, замешана на абсурде («Трое под яблоней», 1989; «Центрально-Ермолаевская война», 1989). В то же время, литература не отражает жизнь, а *моделирует*, непрерывно сочиняет идеальный план жизни<sup>269</sup>. Автор переосмысляет классические сюжеты, обращаясь к наследию А.П. Чехова (цикл «Чехов с нами», 1989). Показателен рассказ «Наш человек в футляре», в котором чеховский Беликов сопоставляется

---

<sup>267</sup> Якимович А. Пансион мадам Гайар или Безумие разума. // Иностранная литература. №4. 1992. URL: <https://magazines.gorky.media/inostran/1992/4/pansion-madam-gajar-ili-bezumie-gazuma.html?ysclid=libfd8ueoj517485528> (дата обращения: 15.03.2023).

<sup>268</sup> Ковтун Н.В. Богоборцы, фантазеры и трикстеры в поздних рассказах В.М. Шукшина // Литературная учеба. № 1. 2011. С. 132-154.

<sup>269</sup> Лейдерман Н.Л. Современная литература в двух томах: учебник / Н.Л. Лейдерман. М.: Издательский центр «Академия», 2003. Т. 2: 1950–1990-е гг. С. 481.

с советским учителем словесности Серпеевым. Образ Серпеева носит все маркеры эпохи: учителя терзают не только экзистенциальные страхи, но страх милиционеров, повесток в почтовом ящике, анонимных доносов, народного суда. Герой Пьяцуха переживает не только за себя, но и за окружающих, за детей, которых «учит душе». На уроках Серпеев «посмел» инакомыслить: он преподаёт произведения не по программе, не желая следовать «глупой плановой теме», читает «не совсем удобный, хотя и прелестный стих», прекрасно понимая, чем для него это обернётся. Маленький бунт героя – организация домашнего курса внешкольной словесности. Таким образом, *футляр* Серпеева – страхи советского интеллигента, его отгороженность от внешнего мира<sup>270</sup>.

Параллельно формируется отдельная парадигма героев-маргиналов, осваивающих абсурдную действительность (Веничка Ерофеев, персонажи С. Довлатова, В. Маканина и др.). Их пьянство – жест *юродивого* – в литературе конца 1980–1990-х годов становится маркером «обочины рыночной жизни». Актуализация классических моделей героя в этом тематическом ключе отчасти обусловлена целым рядом попыток вернуться к реалистической эстетике<sup>271</sup>. *Новый реализм* этого периода освещает прежде запретные для словесного искусства темы, переворачивающие представления о простом человеке: «Эта проза возродила интерес к *маленькому человеку*, к *униженным и оскорблённым* – мотивам, формирующим уходящую в XIX век традицию возвышенного отношения к народу и народному страданию. Однако, в отличие от литературы XIX века, «чернуха» конца 1980-х показала народный мир как концентрацию социального ужаса, ставшего бытовой нормой»<sup>272</sup>. В этой парадигме создаются не только произведения массовой литературы, но и писателей «старшего поколения», переосмысляющих обнажившуюся в Перестройку действительность, передающих ощущение тотального неблагополучия (поздние тексты В. Белова, В. Распутина, «Людочка» В. Астафьева и др.). Среди молодых

---

<sup>270</sup> Коробкова Т.В. О душе, спрятанной в футляр. // Вестник Оренбургского государственного университета. – №5 (205). 2017. С. 39 – 43.

<sup>271</sup> Лейдерман Н.Л. Современная литература в двух томах. С. 527.

<sup>272</sup> Там же. С. 561.

прозаиков, пришедших в литературу в 1990-х, наиболее ярко эта тенденция воплотилась в творчестве Р. Сенчина.

### **3.2. *Маленький человек* в текстах Р. Сенчина конца 1990 – начала 2000-х годов**

Роман Сенчин – российский писатель, автор нескольких романов, повестей и рассказов. Его творчество известно своей глубиной и философским подходом к жизни и смерти. Нашумевшая книга об упадке и распаде русской деревни, семьи, человека в новых экономических условиях – «Елтышевы» (2009) – мрачное произведение натуралистического жанра, которое было включено в шорт-лист нескольких премий. Роман стал квинтэссенцией предыдущих творческих поисков автора, затрагивающих темы судьбы, любви, предназначения человека, его попыток найти своё место в стремительно меняющейся реальности<sup>273</sup>. Произведения Сенчина отличаются высокой нравственной значимостью, глубокой мыслью и яркой образностью, что делает его одним из самых талантливых и влиятельных русскоязычных писателей настоящего времени. Материалом исследования послужили рассказы автора, опубликованные в конце 1990 – начале 2000-х в журналах «Знамя», «Новый мир» и «Октябрь», а также повесть «Минус» (2001). Рассматриваемые произведения связаны общей поэтикой и проблематикой. Автор создаёт «портрет переходного времени» (Ганиева), собственного поколения, чья юность и молодость пришлись на 1990-е. Проза Сенчина остросоциальна, что соотносится с авторским убеждением о необходимости рассматривать литературу как общественный процесс и в связи с другими такими процессами<sup>274</sup>. Главная и постоянная тема – заедание человека средой, бытовое рабство, безволие, личностная деградация,

---

<sup>273</sup> Сияякова Л.Н. От нулевых к двадцатым: герой Романа Сенчина в меняющемся мире (характерологические константы и контекстные переменные // Образ героя современности в прозе рубежа XX–XXI веков. монография. Сер. «Универсалии культуры» Москва; Красноярск, 2022. С. 165-177.

<sup>274</sup> Katarzyna Jastrzebska. «Где есть свет в конце туннеля?». Разговор с Романом Сенчиным. *Przegląd Rusycystyczny*. 2016. №2 (154).

беспросветность и косность<sup>275</sup>. Свою писательскую стратегию – «писать близко к жизни»<sup>276</sup> – Сенчин реализует, обращаясь к классическому образу *маленького человека*, переосмысляя его, стоящего на пороге нового тысячелетия.

В связи с перечисленными особенностями, творчество Р. Сенчина рассматривают в русле *нового реализма* – «социальной прозе о *маленьком человеке*, забытом на периферии советских строек»<sup>277</sup>. Сам автор также ассоциирует себя с этим направлением, хотя и отмечает его некоторую стихийность: «Против термина *новый реализм* я ничего не имею, хотя никакой такой группы писателей типа Серапионовых братьев никогда не было, чтобы мы собирались и обсуждали: что нам писать, как писать. Судьба как-то свела нас, многих из нас, вместе на некоторое время, но литературный вопрос мы не обсуждали. Но хорошо, что мы познакомились и образовалась такая общность»<sup>278</sup>. В характерных поисках нового героя писатели обращаются к целому ряду образов от трикстера до традиционных героических фигур. *Маленький человек* стал одним из классических персонажей трикстерской парадигмы, актуализировавшихся в произведениях *нового реализма*, с его установкой на «экзистенциальный тупик», отчуждённость, искания, неудовлетворённость и трагический жест<sup>279</sup>.

Герои прозы Сенчина – «мелкие, сдавленные бытом людишки» – мечтают о побеге. В широком смысле, большинство из них продолжают парадигму *персонажей-маргиналов* отечественной (С. Довлатов, Вен. Ерофеев, В. Маканин) и зарубежной (Дж. Керуак, У. Берроуз, Ч. Буковски) прозы. Особенностью *маленького человека* Р. Сенчина становится его специфическое мировосприятие. Н.В. Ковтун пишет о «деэсхатологизации сознания» персонажей, отсутствии чувства вечности, когда переживание самых важных событий предельно формализовано. Персонажи замкнуты в себе, напоминают вещь<sup>280</sup>. В этом можно

---

<sup>275</sup> Ганиева А.А. Серым по серому. Роман Сенчин / А.А. Ганиева // Вопросы литературы. 2010. №3. С. 230–240.

<sup>276</sup> Там же.

<sup>277</sup> Черняк М.А. Проза цифровой эпохи. Тенденции, жанры, имена: учебное пособие. М.: Флинта, 2018. С. 125.

<sup>278</sup> Katarzyna Jastrzebska. «Где есть свет в конце тоннеля?». Разговор с Романом Сенчиным. С. 115.

<sup>279</sup> Ганиева А.А. Не бойся новизны, а бойся пустозвонства. // Знамя. 2010. №3. URL: <https://znamlit.ru/publication.php?id=4213&ysclid=li1d3xd5yc7444977> (дата обращения: 12.03.2023).

<sup>280</sup> Ковтун Н.В. Трикстер как герой нашего времени. С. 194.

видеть возвращение образа «к истокам» – гоголевскому Акакию Акакиевичу с поправкой на время.

В творчестве автора конца 1990-х годов можно выделить два типа *маленького* героя. Первый тип связан с неким «романтическим импульсом» (А.А. Ганиева), волей к сдвигу: «Линия слабодушного погружения в быт сменяется барахтаньем, попыткой сломать ситуацию. Заедание средой начинает превращаться в – пусть и пораженческую – борьбу с этой самой средой»<sup>281</sup>. Как правило, этот тип у Р. Сенчина близок *лишним людям*, страдающим от невозможности вырваться из грубого, жалкого существования. Попытка поступка у таких героев связана с одержимостью какой-либо идеей по улучшению жизни и побегом в иллюзию – отсюда хроническое пьянство и связь «с искусством». «Метафора искусства» – театра, живописи, кино, литературы – становится одной из ключевых при раскрытии образа. В художественном пространстве Р. Сенчина культура не выполняет свои классические функции, установка «сеять разумное, доброе, вечное» не работает, а лишь питает иллюзии персонажей.

Второй тип – смирившийся со своим положением *маленький человек*, постепенно теряющий свои человеческие черты, оставляя личину, превращающийся или в «пустую куклу», или в «разложившийся труп» – в творчестве писателя встречается реже, однако он не менее показателен. Для авторской манеры этого периода свойственна псевдодокументальность: Сенчин детально описывает нюансы быта конца 1990-х, воспроизводит рекламные слоганы, марки продуктов и вещей; наделяет протагонистов своим именем и фамилией, фактами собственной биографии. Как обитатели *порога*, *перекрёстка*, герои Сенчина подвижны: переселяются из города в деревню и обратно, из провинции в столицу, из Тывы «в Россию». Они практически никогда не имеют пристанища, основные топосы рассказов – служебное жильё, общага, «кандейка», вокзал, полуразрушенная деревенская хибара, задворки театра.

---

<sup>281</sup> Ганиева А.А. Серым по серому. Роман Сенчин.



Основной стимул поступков – *иллюзии* – мечты об ином бытии, жизни, идущие рука об руку с помыслами «о высоком»: духовности, смысле жизни.

Так в рассказе «Вдохновение» (1997) классическая пара «Обломов / Штольц» в России 1990-х реализуется как противопоставление «успешный человек» / «чмырь», где «чмырь» – протагонист, Роман, нищий студент литинститута, а «успешный человек» – его друг Андрей, разбогатевший на торговле обувью. Андрей видит творчество как ремесло, пытается наставить Романа, помочь устроить быт (чинит обогреватель в комнате, даёт денег на печатную машинку) – однако все его старания не приносят результата: друг-писатель не может сочинить ни строчки, выделенные деньги систематически пропивает. Роман считает Андрея обузой, терпит его ради денег. Нищета, тоска и разочарования – основные константы бытия неудавшегося писателя. Он видит себя выше земных забот и отношений, воспитывает в себе комплекс романтического героя: «...Я сидел и с задумчивым видом смотрел на висевшие на стене полотенца. Их давно надо бы постирать... Любовь, да? Раствориться в любви. Внушить себе, что любишь, и раствориться. Смотреть друг другу в глаза и не замечать окружающего. Как легко быть счастливым! Вокруг ведь чужое, хищное пространство, там полно врагов, чудовищ, ловушек, опасностей. Все ищут спасения. Друг в друге. Но нет, нужно победить страх, быть одиноким и свободным»<sup>282</sup>.

Герой – *лишний человек*, но это скорее поза, игра, чего он не скрывает, отмечая в собственном голосе «боль отверженного, раздавленного гения» или добавляя, что любит, чтобы его жалели. Как *лишний человек* Роман способен на самоанализ, которым всё ограничивается: «У меня нет энергии и мозгов, чтобы жить, как Андрей, заниматься тем, чем он. Поэтому нужно было сказать, что у него скучная, неприемлемая для меня жизнь»<sup>283</sup>. Спор героев о литературе традиционно перерастает в дискуссию о том, «как жить надо». Роман отмечает

---

<sup>282</sup> Сенчин Р. Вдохновение. // Октябрь. №12. 1997. [Электронный ресурс]. URL: <https://magazines.gorky.media/october/1997/12/vdohnovenie.html> (дата обращения: 20.05.2023).

<sup>283</sup> Там же.

правоту Андрея, но из мазохистской исповеди героя становится очевидным, что причина его неуспешности не в отсутствии сил на перемены. Финальный монолог Романа напоминает монолог *подпольного человека* Ф.М. Достоевского, герой, наконец-то, обрёл вдохновение: «Я горд, я горд тем, что ничтожен, слаб, безволен, я не прочь унижаться еще и еще, я могу бесконечно врать, стонать, и светлая радость наполняет меня; я горд тем, что я все-таки сильнее их. Я сильнее Андрея, который изображает преуспевающего, чистенького, цивилизованного малого; ему, дескать, многое по плечу, он может и сможет еще больше, если не опустит рук, не отступит с того пути, на котором стоит. Точнее – идёт. И я горд тем, что я сильнее Лены; ей хочется тепла, любви, нежности, а я растекаюсь перед ней вонючей канализационной жижей и, показывая на себя, утверждаю, что таковы все остальные. И я прав. Они скрывают, гримируют, таят под оболочкой свою жижу, свою привычную, сладковатую, необходимую гниль...»<sup>284</sup>. Ирония автора, однако, беспощадна: пылкий монолог Романа остаётся в его голове, не выливается на бумагу. В реальности бунт героя ограничивается тем, что сто рублей, оставленные Андреем в качестве помощи, Роман пропивает.

Неудавшиеся деятели искусства появляются в рассказе «Афинские ночи» (2000). Роман, Дэн и Борис – несостоявшиеся живописцы, «три товарища» конца 1990-х. Роман вынужден зарабатывать на жизнь тем, что проверяет, как распродаётся дешёвая газировка. Его друзья – более успешны, но также несчастливы. Задавленные бытом герои лелеют надежду на совместную поездку в Подмоскowie – «оторваться». Однако «афинские ночи» – оргии пресыщенных светских людей<sup>285</sup> – оборачиваются жалкой пародией. Само название рассказа отсылает читателя к народным карнавальным культам, автор использует символику «перевёрнутого» карнавального действия, помещая в центр трикстера – *маленького человека*. Действие рассказа происходит в переходный период: нарратор (Роман) отмечает внезапный приход весны и собственное навязчивое

---

<sup>284</sup> Сенчин Р. Вдохновение.

<sup>285</sup> Большой словарь русских поговорок. М: Олма Медиа Групп. В. М. Мокиенко, Т. Г. Никитина. 2007. [Электронный ресурс]. URL: <https://dic.academic.ru/dic.nsf/proverbs/14410> (дата обращения: 20.05.2023).

желание «вырваться» из опостылевшей рутины. Обманув жену, он сбегает к друзьям, которые ждут его на вокзале. Начало «праздника» маркировано сменой статуса: покупкой более дорогих сигарет (традиционно у Сенчина в дни «триумфов» герои вместо сигарет «Прима» покупают себе «Союз-Аполлон») и изменением имени. Друзья приветствуют Романа кличкой «Хрон», что в толковании героев обозначает «хронический алкоголик», но вместе с тем Хрон – абсолютное время в орфической космогонии, одно из мировых начал<sup>286</sup>, что придаёт герою некий «божественный» статус, который моментально понижается: «О–о, вот и Хроныш! – заорал мне навстречу Борис»<sup>287</sup>.

Сопровождаемый алкогольными возлияниями путь героев от буфета на Белорусском вокзале до нужной станции, демонстративно повторяет скитания Венички Ерофеева в московской электричке. Можайск-«Петушки», в котором оказываются герои, рисуется им в мечтах земным раем с алкоголем и доступными женщинами. Но изначально заявленная «стихия свободы» оборачивается «образом преисподней». Автор помещает троих друзей в пустой призрачный город на границе жизни и смерти: «После рынка – узкая асфальтированная дорожка, а справа и слева болотистый пустырь. В кювете валяется то ли пьяный, то ли умерший <...> Пустырь сменился лесочком, среди которого вкривь и вкось стоят пятиэтажки»<sup>288</sup>. Жилища можайцев сравниваются с погребом / подпольем. Крон, согласно мифологии, сотворивший яйцо, из которого вышел Эрот, в художественном мире рассказа ничего не может предложить своим друзьям, кроме «запретной любви»: Роман недоумевает, почему им нельзя пригласить малолетних девушек в кафе, в эпизоде в лесу возникает образ Свидригайлова с его снами. Карнавальное «осквернение святынь» в тексте связано с образом Никольского собора. Место, где расположен собор, красота природы, закат, водохранилище, противопоставлены картине

---

<sup>286</sup> Энциклопедический словарь Ф.А. Брокгауза и И.А. Ефрона. СПб.: Брокгауз-Ефрон. 1890 – 1907. Электронный ресурс]. URL: [https://dic.academic.ru/dic.nsf/brokgauz\\_efron/111172](https://dic.academic.ru/dic.nsf/brokgauz_efron/111172) (дата обращения: 20.05.2023).

<sup>287</sup> Сенчин Р. Афинские ночи. // Знамя. №9. 2000. [Электронный ресурс]. URL: <https://magazines.gorky.media/znamia/2000/9/afinskie-nochi.html?ysclid=li3232qci8882309467> (дата обращения: 20.05.2023).

<sup>288</sup> Сенчин Р. Афинские ночи.

страшного города. Церковь – единственный остров умиротворения в мертвенном Можайске, но Борис и Роман её сторонятся, устраивая гашишный пир за церковной оградой.

«Пиршественные образы» в рассказе выражены стихотворениями поэта Одинокого, которые цитирует Дэн и которые оформляют путешествие троих друзей. Одинокий – псевдоним русского литератора-декадента А.И. Тинякова. Эта личность важна для раскрытия проблематики рассказа. Одинокий, лично знавший многих поэтов Серебряного века, кутивший с ними в молодости, постепенно опустился и в 1926-м году стал профессиональным нищим. Сам Р. Сенчин в посвящённой Тинякову статье с говорящим названием «Переставший притворяться» пишет о впечатлении, которое нищий-поэт производил на более успешных коллег: «Тиняков описывался ими (Ивановым и Ходасевичем) с тем брезгливым интересом, который свойствен благопристойным, но любившим по юности покутить с тем, кто кутя с ними, рухнул на дно жизни. И там сгинул»<sup>289</sup>. В рассказе «Афинские ночи» Дэн цитирует стихотворение Тинякова, от которого в своё время «содрогнулся» М. Зощенко:

Пищи сладкой, пищи вкусной  
Даруй мне, судьба моя, –  
И любой поступок гнусный  
Совершу за пищу я!  
Я свернусь бараньим рогом  
И на брюхе поползу,  
Насмеюсь, как хам, над богом,  
Оскверню свою слезу.  
В сердце чистое нагажу,  
Крылья мыслям остригу,

---

<sup>289</sup> Сенчин Р. Переставший притворяться. // Литературная Россия. №22. 2009. [Электронный ресурс]. URL: <https://web.archive.org/web/20140403231623/http://www.litrossia.ru/2009/22/04156.html> (дата обращения: 20.05.2023).

Совершу грабёж и кражу,

Пятки вылижу врагу...

«Из-за этих стихов Тинякова сторонились в Ленинграде 1920-х, обвиняли в аресте и гибели Гумилёва (обвинения эти документально не подтвердились). Но, сравнивая отвратительно-откровенного Тинякова и тех молодых генералов от литературы, что появились в те годы, которые писали поэмы и романы о доблести, честности, жертвенности, революционном аскетизме и в то же время топили друг друга за пайки, квартиры, первый лично мне симпатичнее. “Он не пожелал больше врать. Он перестал притворяться”, – как написал Зощенко»<sup>290</sup> – отмечает Р. Сенчин. В рассказе «Афинские ночи» эта проблематика воплощается в судьбе Бориса и Романа, предавших искусство ради более обеспеченной жизни. На картине, которую Борис мечтал написать в юности – «ремейк *Явления Христа народу*» – Бог является сытым обывателям в образе нищего (отсылка к судьбе Одинокого): «Появляется, дескать, Христос перед людьми, а те в ужасе разбегаются. Мчатся в лес, кидаются в воду, ускакивают на лошадях. Люди все красивые, ухоженные, этакie античные полубоги, а спаситель их в рванине какой-то, в язвах, с колокольчиком прокаженного на шее»<sup>291</sup>. Однако сейчас Борис считает свою затею «детством», «инфантилизмом». Борис противопоставляет себя обывателям – «быдлу», при этом обладая всеми свойственными «быдлу» пороками и интересами, не замечая своей полной комплиментарности мертвенному городу вокруг: провинция отражает сущность героев, Москва – личина, за которой они скрываются. Отказавшиеся от себя, кое-как устроившиеся в жизни *маленькие люди* не находят выхода, их рай оборачивается похожим на кладбище Можайском.

В этой же парадигме развития находятся и внешне «благополучные» персонажи Р. Сенчина. В рассказе «Алексеев – счастливый человек» (1995) создаётся ощущение идеального быта, гармонии в семье. Образцово-показательный герой – телеоператор Илья Павлович Алексеев начинает свой

---

<sup>290</sup> Сенчин Р. Переставший притворяться.

<sup>291</sup> Там же.

день с зарядки. Подробно описывается утренняя рутина: Алексеев всегда всё убирает за собой, обтирается, умывается, прыскается одеколоном, надевает выглаженный костюм. Автор рисует идиллическую картину: «В окно смотрит свежее, слепящее солнце, на кухне готовит завтрак жена. Проигрыватель крутит пластинку “Спейс”, под музыку которой Илья Павлович каждое утро делает зарядку, набирается бодрости»<sup>292</sup>. Безмятежная жизнь лишь изредка нарушается мелкими неприятностями (сын не пришёл вовремя домой или толкотня в автобусе), которые, однако, легко разрешаются. Герой стремится жить по правилам. Ему не свойственны иллюзии коллег – снять художественный фильм «не хуже «Мосфильма» – Алексеев никуда не стремится, знает своё место.

При этом реальная жизнь за порогом квартиры Алексеевых трагична, жестока, безнадежна. Наиболее ярко это проявляется в эпизоде съёмок репортажа о забастовке на фабрике, где Илью Павловича с коллегами чуть не убивают полуголодные разъярённые рабочие. Филистерское счастье семьи Алексеевых противопоставлено бушующим вокруг страстям, трагизм жизни их, казалось бы, не касается, однако развенчивает видимое благополучие Алексеева случайно встреченный бывший друг – неудавшийся поэт Максим Петров, который ставит ему диагноз: «Счастливый ты человек, Илюха. Завидно даже... Это вот как у всех лихорадка, жар, а ты – здоровый. Ничего тебя не колеблет. Редкий человек...»<sup>293</sup>. Максим – типичный персонаж фиктивного мира Р. Сенчина. Бросивший семью, пытающийся создавать «искусство», пьющий неудачник, он противопоставлен сытому и благополучному Алексееву. При этом именно в разговоре с Максимом становится всё более очевидной мертвенность, картонность Алексеева.

Каждый персонаж рассказа одержим какой-либо идеей-иллюзией: Максим хочет опубликовать сборник стихов, над которым работал пять лет; Давыдин – снять фильм по Сологубу и т.д. Алексеев – «счастливый человек»,

---

<sup>292</sup> Сенчин Р. Алексеев – счастливый человек. // Новый мир. №5. 1999. [Электронный ресурс]. URL: [https://magazines.gorky.media/novy\\_mi/1999/5/alekseev-schastlivyj-chelovek.html](https://magazines.gorky.media/novy_mi/1999/5/alekseev-schastlivyj-chelovek.html) (дата обращения: 20.05.2023).

<sup>293</sup> Сенчин Р. Алексеев – счастливый человек.

потому что подобные «иллюзии», страдания ему чужды, а сострадать он давно разучился: «Илье Павловичу стало жаль Петрова, захотелось сказать ему что-нибудь искреннее, хорошее. Но таких слов не находилось»<sup>294</sup>. Любой намёк на чувства ненадолго выводит героя из равновесия, вызывает раздражение: восторг Давыдина по поводу съёмок фильма, признание молодой коллеги в любви («Дикость какая-то»), излияния Максима Алексеев воспринимает как покушение на собственное благополучие: «Настроение испортилось окончательно. На плечи надавило что-то тяжелое, гнуло его, мяло. Стучащие по паркету каблук Машиных туфелек иглами кололи уши... Сначала идиот Давыдин, теперь вот эта проходуха не даёт...»<sup>295</sup>. В результате становится очевидным – перед нами не «счастливый человек», но заведённая кукла, живущая по заранее заданному сценарию. Этот эффект усиливается за счёт натуралистической «вещности» авторского слога (автор подробно описывает каждую деталь рутины Алексеева) и кольцевой композиции. Рассказ начинается и заканчивается одинаково, как повторяется каждый день: солнечное утро, подъём, гимнастика, жена готовит завтрак... Жизнь Алексеевых – порочный круг *маленьких людей*, отказавшихся от любых притязаний, от самости. Их эскапизм не представляет собой форму протеста против среды, но скрывает духовную стагнацию.

Противоположным примером «смирившегося», омертвевшего *маленького человека* можно назвать героя рассказа «Общий день» (1999). Автор рисует образ морально опустившегося субъекта, практически обитателя потустороннего мира. Герой – мечтающий о деньгах безработный наркоман, живущий с пожилой матерью в пахнущей плесенью квартире-«норе». По собственному признанию, он «для развлечения» избивает мать, отбирает у неё последние гроши: «Я ненавижу её, её старость и всю её вонючую жизнёшку, и эту квартиру, где всё сгнило и из щелей ползёт жёлто-белый, как засохшая пена, всё пожирающий грибок... Она визжит, отбивается, и я знаю, что она тоже

---

<sup>294</sup> Сенчин Р. Алексеев – счастливый человек..

<sup>295</sup> Там же.

ненавидит»<sup>296</sup>. Топос – холодный, призрачный Петербург – и исповедальная форма рассказа отсылают к классическому образцу – «Запискам из подполья» Ф.М. Достоевского. Попыткой «выйти в люди» для *маленького* героя Р. Сенчина тоже становится встреча с женщиной, которую ему «жалко». Раз в два года безымянный протагонист встречается с бывшей одноклассницей Алёной и проводит с ней день. Жизнь обоих героев – «цепь одинаково мёртвых дней», общий день для Алёны – попытка вырваться из задавившей рутины: героиня хочет съездить в Петродворец, в «Эрмитаж», говорить об искусстве.

Алёна – представительница большинства: работает библиотекарем, несчастлива в семейной жизни, «она пьёт и мечтает о лучшем». Её спутник (нарратор) – более уникальный субъект – характеризует себя как «разложившийся труп»: «Тонкая оболочка кожи еще сдерживает готовую брызнуть наружу гниль, но вот-вот она лопнет, и я вытеку, расползусь. Более свежие трупы шарахнутся в стороны, а затем с интересом начнут разглядывать мои останки, принюхиваться, качать головами, предчувствуя такой же конец и для себя. И снег постепенно покроет меня, и все исчезнет...»<sup>297</sup>. Нарратор отрицает всё социальное: работу, брак, семью, историю, красоту, культуру. Традиционно герои затевают спор об искусстве, литературе, и рассказчик, в противовес ещё не до конца отчаявшейся Алёне, замечает: «В словах “Человек – это звучит гордо” мне слышится издевательство сказавшего над всеми, и в первую очередь над самим собой, и после этих слов он обязательно должен плюнуть себе в лицо»<sup>298</sup>. Жизнь людей беспросветна, замкнута, страшна отсутствием исхода.

Означенную проблематику автор продолжает разрабатывать в более крупных жанровых формах. Одна из важнейших особенностей *маленького человека* у Р. Сенчина – отсутствие прошлого – наряду с другими аспектами, углубляется и исследуется в повести «Минус» (2001). Герои не связаны не только

---

<sup>296</sup> Сенчин Р. Общий день. // Знамя. №3. 1999. [Электронный ресурс]. URL: <https://magazines.gorky.media/znamia/1999/3/obshhij-den.html> (дата обращения: 21.05.2023).

<sup>297</sup> Сенчин Р. Общий день.

<sup>298</sup> Там же.



с историческим, семейным прошлым, но и отрекаются от своего собственного. «Душа отравлена сказками про романтику, про свидания и букеты, признания и двусмысленные отказы. Короче, про всякую мешающую шнягу. Виноваты, конечно, родители. На кого еще валить, как не на них? Они у меня интеллигенты. <...> Меня они воспитывали так же, по своим принципам. Я и сейчас наизусть помню “Что такое хорошо и что такое плохо”, и уж, естественно, до гроба, наверно, втемяшились в башку следующие афоризмы: “Душа обязана трудиться и день и ночь, и день и ночь”, “Что припрядешь – потеряешь, что отдашь – вернётся вновь!”. Тысячу раз слышал их от отца и мамы, пытался даже им следовать... Я пытался быть честным, отзывчивым, добрым мальчиком. <...> Я читал книги, дурацкие, лживые книги. Этих Жюль Вернов, Вальтер Скоттов, Майн Ридов. Я, обомлев, смотрел “Клуб кинопутешествий”, собирал журнал “Вокруг света”. В школе и во дворе пацаны называли меня чмырём, ссыкуном; драться я не умел, считал, что драться – плохо, унижительно для человека, и предпочитал падать после первых ударов, сжиматься в комок, защищая лицо, чтобы не было синяков, – ведь родители расстроятся, если увидят, что меня били...»<sup>299</sup> – с горечью признаётся главный герой Роман, рабочий сцены в провинциальном театре. Традиционный для автора мотив временного слома пришёлся на юность Романа и в жизнь молодой мужчина вышел «заранее придавленным».

Место обитания героя – город с символическим названием Минусинск, город-минус, где сама жизнь замерла, задохнулась, а люди захлебнулись в обстоятельствах<sup>300</sup>. Основная характеристика Минусинска – безнадёжность. *Минус* – особое состояние, прозябание, катастрофическая нехватка энергии. Персонажи страдают чеховской скукой: «Теперь мне чаще всего скучно, когда я в обычном состоянии, особенно невыносимы такие вот вечера в этой надоевшей комнате, наедине с надоевшим Лёхой. И хочется как-нибудь заторчать, разбить

---

<sup>299</sup> Сенчин Р. Минус. // Знамя. №8. 2001. [Электронный ресурс]. URL: <https://magazines.gorky.media/znamia/2001/8/minus.html> (дата обращения: 21.05.2023).

<sup>300</sup> Ремизова М.С. «Человек-минус» Р. Сенчин. // Только текст. Постсоветская проза и её отражение в литературной критике. М.: Совпадение, 2007.

тупое однообразие. Ну, понятное желание...»<sup>301</sup>. Постоянным атрибутом бытия в Минусинске становится спирт «Минуса», которым оппиваются герои, но и он не приносит облегчения. Скука ведёт не только к депрессии, отчаянию, апатии, как это происходит в произведениях Чехова, но и толкает людей на насилие. От скуки персонажи избивают жён, пьют, ищут продажной любви, порываются изменить свою жизнь раз и навсегда, выдумывая себе альтернативное бытие (присоединиться к Ирландской освободительной армии, сколотить рок-группу, ограбить главного бухгалтера и покутить). Нарратор не разделяет полуфантастические устремления своих друзей и коллег, старается оценивать ситуацию через призму собственного опыта, признаёт своё экзистенциальное поражение.

«Утраченные иллюзии» – тоже одна из ключевых тем повести. Периодические прозрения, которые жизнь устраивает Роману, беспощадны. Так поселившаяся на кухонном подоконнике «юная нимфа» оборачивается проституткой и «большой мёртвой куклой»; «правильные» убеждения родителей, что «нужно хорошо работать на своем месте, и тогда всё остальное тоже будет в порядке»<sup>302</sup>, выталкивают их из обеспеченной жизни в разрушенную избушку без света; впитанные с детства представления о том, как нужно жить, приводят Романа на задворки театра.

Традиционно в искусстве театр связан с идеей другой, лучшей жизни. В повести «Минус» образ театра дан «с изнанки»: актёры в нелепых нарядах, вечно пьющие декораторы и художники, связанные по рукам и ногам предписаниями начальства: «А приглядишься, становится ясно, что обитатель мастерской не хозяин здесь, а раб, подневольный ремесленник. На обрывках ватмана с эскизами – печати, удостоверяющие, что эскиз одобрен начальством, и еще – на всем, на мебели, вазочках, на рамах картин, укромно посаженные, но все же бросающиеся в глаза белые трехзначные цифры – мертвые знаки

---

<sup>301</sup> Сенчин Р. Минус.

<sup>302</sup> Там же.

инвентаризации»<sup>303</sup>. Единственная мечта обитателей театра – получить долгожданный оклад, а получив, впасть в алкогольное забытие. Хроническая нехватка денег толкает рабочих сцены на преступление – ограбить главного бухгалтера, немощную старуху, – но совершить его герои не способны.

Автор изображает мир, обречённый на пассивность из-за неверия, что что-либо можно изменить. *Маленькие люди* Р. Сенчина живут в двойной реальности, фантазируют, предпринимают неудачные попытки изменить судьбу. Показывая «мучительный зазор между человеком и бытием», автор не жалеет своих *маленьких* героев, возлагая на них долю ответственности, – однако и не высмеивает, не презирает их<sup>304</sup>. Как отмечает М. Ремизова: «Сенчин отказывается от снобистской брезгливости. Можно, конечно, вычеркнуть этих людей из общей картины, где торжествуют, предположим, добро, красота и справедливость, но схема получится ложной. А можно, напротив, попытаться понять – и, может быть, пожалеть»<sup>305</sup>.

### **3.3. *Маленький человек* в процессе переосмысления прошлого: роман М. Байера «Летучие собаки» (1995)**

На фоне усложнения самого процесса «ревизии» истории в литературе конец XX века связан также с появлением целого ряда произведений молодых авторов, затрагивающих тему войны и нацизма. Один из них – Марсель Байер. По замечанию К. Кислинга: «Das “Dritte Reich“ ist bei Beyer ständlich präsent, vor seinem Hintergrund reflektiert er die Manipulationen an der Wirklichkeit». «Человеческое мясо» («Menschenfleisch», 1991), «Летучие собаки» («Flughunde», 1995), «Шпионы» («Spione», 2000) – вот те произведения, в которых память о зловещем периоде 1933–1945 годов проступает в настоящем. Это происходит по-разному: в романе «Шпионы», например, как неожиданная метафора Освенцима

---

<sup>303</sup> Сенчин Р. Минус..

<sup>304</sup> Ковтун Н. In vino veritas, или об особенностях винопития в Кызыле и Париже (версия Р. Сенчина) // MATICA SRPSKA JOURNAL OF SLAVIC STUDIES. 2023. № 103. С. 271-287.

<sup>305</sup> Ремизова М.С. «Человек-минус» Р. Сенчин.

в мир детей вторгается ощущение сладковатого грибного запаха; в романе «Летучие собаки» – в подвальном помещении детского дома в Дрездене в 1992-м году обнаруживают уникальный архив звукозаписей времён Рейха и человека, который эти записи сделал... Посредством истории рядового участника эпохальных событий Байер рисует образ живого мертвеца, человека, в котором нацизм атрофировал любые чувства<sup>306</sup>. Посредством образа *маленького человека* автор показывает не только кризис морали, но и разрушение самой человеческой личности при нацизме. Конечно, опыт проживания в нацистской диктатуре не является для М. Байера личным, а представляет собой скорее рефлексию на историю своей страны. Для автора важно продемонстрировать внутреннюю жизнь *маленького человека* – винтика системы, постепенно сливающегося с окружающим его миром пустоты и страдания, «эволюционирующего» из жертвы в палача.

Главный герой романа «Летучие собаки» – Герман Карнау – талантливый звукорежиссёр, учёный-акустик, фанатик, одержимый идеей составить карту звуков Земли. Подобно древнегреческому представлению о душе-дыхании, Карнау формирует своё представление о душе-голосе: «...удивительной субстанции, которая является признаком человеческой жизни»<sup>307</sup>. Мотив узнавания чужой души, сущности человеческой жизни, путём чувственного познания характерен для широкого ряда текстов немецкой литературы: от «Фауста» (1808) И.В. Гёте до «Парфюмера» (1985) П. Зюскинда. В этом ряду героев-исследователей господина Карнау отличают тщательность и методичность, хорошо скрываемый фанатизм, с которым он собирает свою коллекцию.

Работа звукорежиссёра – моделировать звук во время выступлений политической элиты. Руками господина Карнау создаётся акустическое пространство нацистской диктатуры, как «официальное», так и «подпольное», не предназначенное для ушей простых обывателей: «В акустическом

---

<sup>306</sup> Чугунов Д.А. Немецкая литература 1990- годов. С. 42.

<sup>307</sup> Байер М. Летучие собаки. СПб.: Амфора. ТИД Амфора, 2004. С. 24.

пространстве, размеченном властью и подчинением, звучание живого голоса взрослого человека становится возможным лишь на пределе физических и духовных сил. Это – человеческие крики от нестерпимой боли на пытках-допросах у гестаповцев, на операционном столе во время медицинских экспериментов в концентрационных лагерях, предсмертные стоны и хрипы солдат на полях сражений»<sup>308</sup>. В руках учёного сосредоточена власть, от его искусства зависит действенность пропаганды, однако, в масштабах Рейха, Карнау – *маленький человек*, вариант «акустического» *переписчика*. Как подчёркивалось, одной из ключевых авторских задач в романе «Летучие собаки» является поиск «источника насилия» в человеке. В русской литературе эта проблема заявлена в знаковом романе «Шатуны» (1966) Ю. Мамлеева, произведениях З. Прилепина.

В процессе формирования пристрастия к насилию М. Байер не последнюю роль отводит двум факторам: науке и официальной государственной риторике, воздействующей на обывателя. Оба фактора сходятся в фигуре главного героя – акустика Германа Карнау – служителя пропаганды и учёного одновременно. Образ Карнау вырастает из парадигмы его *двойников*, в которой ведущее место отводится Йозефу Геббельсу. Министр пропаганды представляет собой фигуры *кукловода* и *отца* одновременно. Управляя не только толпой на очередном выступлении, но и всей историей человечества, Геббельс с его речами, призывами двигает сюжет. Прикрываясь маской заботливого отца как своей семьи, так и нации, этот злой гений ведёт и семью, и страну к катастрофе.

Образ Геббельса соединяет две повествовательные линии романа, так как один из трёх нарраторов – старшая дочь министра Хельга Геббельс. Автор использует приём параллельного повествования, когда одни и те же события даются в описании разных рассказчиков. Более формальный слог Карнау перебивается детским рассказом Хельги, противопоставляется ему. По замыслу автора такая система повествования должна отражать два базовых концепта,

---

<sup>308</sup> Кучумова Г.В. Немецкоязычный романский дискурс 1980-1990-х: стратегия коллекционирования (перверсивная модель коллекции в романе Э. Елинек «Похоть») // Филология и человек. 2009. №4. С. 19.

реализующиеся на эмоциональном фоне романа: Карнау – «безразличное насилие», Хельга – страх<sup>309</sup>. Если Карнау – ненадёжный рассказчик – открыто врёт читателю, по мере продвижения сюжета можно проследить как меняется его интонация и как сам акустик превращается из исследователя-идеалиста в отстранённого ремесленника, то Хельга демонстрирует по-детски чистое, несколько наивное и отчасти беспристрастное восприятие мира, которого читатель, в своём возрасте, уже не имеет. Тем ужаснее кажется сюжетная линия, посвящённая последним дням жизни детей Геббельсов: все вокруг, и в тексте, и за его пределами, и читатель, и Карнау, который рассказывает свою историю из будущего, *уже знают*, что произойдёт с шестью наследниками министра пропаганды. Практически до конца романа читатель сам выбирает, кому из двух рассказчиков верить, пока не появляется авторский голос в форме повествования от третьего лица. Именно он рассказывает о том, что Карнау непосредственно участвовал в убийстве детей.

Оба персонализированных рассказчика по-своему раскрывают окружающий их антимир. Хельга, рассказывая о своей семье, сёстрах и единственном брате, строгом, но любящем отце, который пропадает «на работе», и больной после очередных родов матери делает читателя наблюдателем личной жизни «теневого лидера» Рейха. Замёрзшие, испуганные ночным подъёмом и бегством в туман дети – начало рассказа Хельги – вызывают искреннее сочувствие и сострадание. Автор использует характерный приём: неискушённый читатель вплоть до середины романа может и не догадываться, чью семью он всё это время наблюдает. Ключевым в истории Хельги становится эпизод посещения стадиона, где «папа» произносит знаменитую речь о «тотальной войне»: речь Геббельса в Берлинском дворце спорта как историческое событие и как часть романа – кульминация, во время которой автор сбрасывает символическую «маску» и с героев, и с окружающего мира. Воспроизводимые и комментируемые Хельгой отрывки выступления министра пропаганды в романе

---

<sup>309</sup> «Wenn Literatur noch einen Sinn hat, dann den, dass sie bevormundungsfreier Raum ist», Interview mit Marcel Beyer // *New German Review*. Vol. 13. 1997-1998 // UCLA Document Service, Los Angeles, 1998. S. 5–16.

чередуются со сценами «экспериментов» господина Карнау и его команды, изучающих строение человеческих органов речи и слуха. Эмоциональный фон этих сцен усиливается чувствами Хельги.

Девочка, оказавшаяся в адском пространстве стадиона, не испытывает ничего кроме ужаса: даже голос отца, усиленный многочисленной аппаратурой, действует на неё удручающе. Хельга, похоже, единственная в зале, кто интуитивно ощущает «несоответствие дискурсов», единственная, кто задыхается в этой атмосфере. Сам же Геббельс – адский демиург, вопрошающий смердящую безумную толпу о «тотальной войне» – прообраз некоего «рукотворного бога», созданного искусством господина Карнау и его команды, готовившей этот митинг. Но если Хельга и другие дети лишь косвенно чувствуют обстановку смерти, то для акустика творящийся вокруг абсурд – совершенно обычное явление. Его безразличный тон дополняет ужас происходящего. Так роман открывает описываемый Карнау эпизод репетиции парада, который должен будет предшествовать очередной речи фюрера. Это событие обрамлено поэтикой карнавала – безумного паноптикума, где слепых, глухих и немых «каждый божий день учат приветствовать вождя и народ». Участники парада – дети и инвалиды-ветераны войны – обязаны встречать фюрера ликующими возгласами.

Символично описывается строй слепых: мёртвые глаза и руки, «устремлённые в пустоту». Рабочие, репетирующие церемонию, – «измождённые призраки». Инвалиды-колясочники без рук и без ног – все эти люди призваны продемонстрировать «силу и готовность к борьбе». Такое несоответствие дискурсов, того, о чём говорится, и того, что есть на самом деле – характерная черта изнаночного мира – образ, с помощью которого в произведении оживает пространство бьющегося в предсмертной агонии Рейха. В отличие от взрослых персонажей, дети воспринимают всё буквально, не выдавая желаемое за действительное, например, играют в «парад глухонемых»: «Вы должны отгадать, во что мы играем. Малыши выстраиваются рядом перед моей кроватью. Хольде хихикает. Но Хильде цыкает на неё и с сердитым лицом дёргает за ночнушку. Сестра сразу замолкает. Дети стоят молча. Потом начинают

размахивать руками в воздухе и смотреть так, словно хотят что-то сказать. Но ничего не говорят. Спустя некоторое время теряют терпение, и Хельга спрашивает:

– Ну как? Ещё не догадались?

– Нет. Пловцы? Птицы?

– Ничего подобного. Может, рыночные зазывалы? Или немое кино?

– Парад глухонемых!»<sup>310</sup>.

Несовпадение дискурсов, принимаемое всеми за правила игры, связано в романе с мотивом глухонемы. Голос, неразрывно соединённый с речью, языком, становится для Карнау необходимым условием бытия человека. В этой связи, глухонемы является сквозным мотивом: так на параде глухонемые идут в конце («Не могут приветствовать фюрера – значит, их место сзади»). Они опасны для режима, так как их нельзя поработить голосом. Для рассказчика глухонемые загадка ещё и потому, что они не имеют голоса, а, следовательно, для Карнау – не поддаются изучению. Доктор Хельбрант, коллега Карнау, формирует батальон глухонемых – обеспечивающий «безукоризненное выполнение боевых заданий в таких условиях, когда нормальный слух не выдерживает нагрузок»<sup>311</sup>.

Рассказчик относится к себе самому как к глухонемому, при этом не понимает ни жестов, ни мимики. Карнау – человек-пустой лист: «Я человек, о котором нечего сказать. Я ничего не слышу, сколько бы ни обращал свой слух внутрь, – только глухое эхо пустоты где-то внизу, кажется в животе, нервную дрожь, урчание внутренностей»<sup>312</sup>. Герой – метафизический *маленький человек* – у него нет ни прошлого, ни истории, при этом, он не только жертва, но и палач: «Ничем не примечательное прошлое, со мной никогда ничего не случилось, в моей памяти нет ничего такого, о чём можно было бы рассказать. Всё исчерпывается скуными эпизодами, более напоминающими цветные пятна.

---

<sup>310</sup> Байер М. Летучие собаки. С. 71.

<sup>311</sup> Там же. С. 106.

<sup>312</sup> Там же. С. 15.



Нет, и того меньше: *черно-серое мерцание на границе дня и ночи*<sup>313</sup>. Ужас подобной рядовой истории, как будет показано далее, заключается в том, что перед нами – образ человека, в котором нацизм атрофировал любые чувства, для которого другие люди – не более, чем элементы его бессмысленной акустической карты<sup>314</sup>.

С глухонемой, невозможностью говорить как одной из основных характеристик *маленького человека*, сопоставим центральный мотив романа «Летучие собаки», отразившийся в заглавии: «Руки глухонемых, словно крылья летучих собак, размечают границу дня и ночи»<sup>315</sup>. Жизнь этих ночных животных, связывающих два состояния мира, свет и тьму, служит для героя неким ориентиром в настоящем. «Захватывающий свободный полёт летучих собак» противопоставляется «беспомощному трепыханию» летучей мыши, случайно залетевшей в школьный спортзал – этот эпизод произошёл в детстве Карнау и потряс его. Если образ летучих собак, благородных и бесстрашных повелителей ночи, обозначал своеобразный идеал, то потерявшаяся во времени и пространстве летучая мышь, чуть не забитая мячами и ботинками, – пугающая, но более реальная перспектива жизни для рассказчика.

Образ главного героя неразрывно связан с тьмой, он тяготеет к изнанке жизни: «Ночь. Увертюра мира, в котором нет места боевому кличу и физическим упражнениям: явись сюда, тёмная ночь, укрой меня своей сенью»<sup>316</sup>. Лишь в темноте, держа в руках чёрную шеллачную пластинку со своими записями, рассказчик чувствует себя умиротворённо. Жизнь человека, для Карнау, заключена во *мраке* гортани: «Ты только инстинктивно чувствуешь её неуловимое присутствие: во рту вдруг всё пересыхает, горло сжимается, ни с того ни с сего начинается удушье, а из лёгких сочится только *мёртвая тишина*»<sup>317</sup>. Для образа Карнау характерна символика чёрного цвета: чёрные

---

<sup>313</sup> Байер М. Летучие собаки. С. 17.

<sup>314</sup> Чугунов Д.А. Немецкая литература 1990-х годов. Ситуация «поворота». С. 41.

<sup>315</sup> Там же. С. 14.

<sup>316</sup> Байер М. Летучие собаки. С. 19.

<sup>317</sup> Байер М. Там же. С. 21.

пластинки, чёрные гроздь летучих собак на любимой картинке из детства, в темноте, сгущающейся ещё больше от их чёрных телец, живут летучие собаки. Мир Карнау – тёмный, залитый призрачным светом прожекторов, в струях холодного дождя, состоящий из пустынных улиц и огромных пространств стадионов, где акустик устанавливает аппаратуру, периодически обсыпая бомбами: мир, прямо переходящий во фронт. Дом героя – пустынный, на отшибе, затерявшийся в тумане и промозглой мгле. Скорее даже – не дом, а место хранения его жутких пластинок. Сам же Карнау живёт в подвалах больниц, в бункере, в окопах, ползает под сценой, где должен будет выступать Геббельс или фюрер...

Распространённость, всеобщность насилия передаётся в романе «Летучие собаки» через метафору звука. Звукового насилия невозможно избежать – от него страдают даже глухие: «И что теперь нам, акустикам, делать с глухонемыми? Вечером они не смогут следить за ходом торжественной речи. Но гигантская озвучивающая установка заставить их тела содрогаться: невозможно воздействовать на слух – не беда, уж мы до них доберёмся, до самых внутренностей. Подрегулируем аппаратуру: пусть высокие частоты ударят по мозгам, низкие – в живот. Туда, в чёрные глубины подчревной области, должна проникнуть вибрация звуковых волн»<sup>318</sup>. Ещё один инструмент насилия и принуждения – язык. Карнау повторяет путь своего кумира – анатома Йозефа Галля – и едет в Страсбург собирать «неуловимые звуки, исходящие из гортани» – крики страданий и боли. Страсбург этого периода – город, подвергшийся жестокому «онемечиванию»: «Много долбёжки. Сбивают иноязычные надписи на памятниках, на надгробных плитах, уверенно стучат молотками. Долой эпитафии. Даже иноязычные *родился, умер*. С белья, из-под воротничков с мясом вырывают этикетки. Зелёный карандаш перечеркнул привычные формы приветствия, прощания, вежливого обращения. Каждый получает новое имя. В ходе германизации Эльзаса искореняется всё французское, из речи, из паспортов.

---

<sup>318</sup> Байер М. Летучие собаки. С. 13.

Вытравливают всерьёз»<sup>319</sup>. Процесс «внедрения языка» даёт Карнау много материалов для его «звуковой карты», герой воспринимает всё как свой очередной «эксперимент».

Свой интерес к периоду национал-социализма Марсель Байер связывает с личным интересом к монструозной природе человека: «Dann hat mich die Frage interessiert, zu was Menschen fähig sind, wie Menschen, die ganz normal in die Gesellschaft integriert sind, trotzdem Ungeheuer sein oder werden können»<sup>320</sup>. Писатель изучал историю медицины Третьего Рейха: о молодых врачах, которые изо дня в день проводили так называемые эксперименты над людьми в концентрационных лагерях. Тема «эксперимента» стала одной из ключевых в творчестве писателя.

Г.В. Кучумова описывает образ Карнау как фигуру коллекционера. Исследовательница рассматривает коллекционирование как новый принцип «собираания себя» литературным субъектом, как способ его семиотического выживания в условиях онтологической неуверенности<sup>321</sup>. Карнау по акустической карте пытается реставрировать образ человека, которому принадлежал тот или иной голос или звук. Пространство, в котором он живёт и которое сам моделирует – мир многократно усиленным оборудованием выкриков геббельсовской пропаганды – коррелируется с собранными им же звуками: предсмертными криками солдат на полях сражений, стонами человеческого страдания, дрожащими голосами допрашиваемых людей. Карнау занимает тем, что отчуждает голос от его носителя, тем самым превращая человека в материал для своих исследований. Автор рисует картину постепенной деградации Карнау, обоснованной его изобретательским отношением к людям. Таким образом обыгрывается тема лженауки, когда пустой, ничего не имеющий за душой

---

<sup>319</sup> Байер М. Летучие собаки. С. 80.

<sup>320</sup> Ich bin vom Klischeebild des Bösen abgekommen. Jasmin Herold im Gespräch mit Marcel Beyer. // Berliner Zimmer. [Электронный ресурс]. URL: [http://www.berlinerzimmer.de/eliteratur/marcel\\_beyer\\_interview.htm](http://www.berlinerzimmer.de/eliteratur/marcel_beyer_interview.htm) (дата обращения: 15.07.2023).

<sup>321</sup> Кучумова Г.В. Немецкоязычный роман 1980-2000-х: фигура коллекционера // Вестник ВятГУ. 2009. №2. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/nemetskoyazychnyy-roman-1980-2000-h-figura-kollektionera> (дата обращения: 15.07.2023).

*маленький* субъект становится псевдодемиургом (можно сравнить с настоящим «адским демиургом» – Геббельсом).

С этой темой связан образ ещё одного *двойника* главного героя – почтенного владельца летучих собак. Красноречиво говорит за себя имя этого близкого друга Карнау – Моро, в связи с которым рассказчик вспоминает детские сказки о «големах» и «вампирах», а ещё – об одном учёном, «жившем на острове». «Остров доктора Моро» («The Island of Dr. Moreau», 1896) – фантастическое произведение Г. Уэллса, в котором рассказывается о событиях на острове, населённом жертвами вивисекции. Доктор Моро – учёный, проводящий жестокие эксперименты над животными, в результате которых выжившие существа получают частично человеческий облик. Доктор пытается построить из созданных им уродов некое подобие общества, но все его усилия оборачиваются крахом. Этот мотив отчасти воплощён в знаменитом тексте М.А. Булгакова «Собачье сердце».

В романе Байера Моро – счастливый обладатель летучих собак, которых он привёз с Мадагаскара. Именно Моро дарит юному Карнау вкладыши с изображением этих животных, которых рассказчик делает своим тотемом. Об удивительных созданиях господин Карнау рассказывает гостившем у него детям Геббельсов. Образ летучих собак становится сказкой наяву среди смерти и разрушений, о них дети вспоминают, будучи запертыми в бункере. Крыланы, бережно хранимые Моро от обстрелов и голода, – душа Карнау, чёрная и потаённая. Животные прельщают героя, потому что живут в другом мире «неуловимых звуков», тогда как реальность – это «крики, пронзительный свист, режущие ухо приказы, хрипы обречённого калеки и нытьё труса, отвратительное пыхтение влюблённых в постелях и надрывные вопли Сталинграда» – таково содержание «карты акустических окрестностей». Всё это не существует там, где обитают крыланы. Именно смерть летучих собак, которых под развалинами Берлинского зоопарка случайно нашли обезумевшие от голода люди и съели, маркирует нравственное падение героя – его непосредственное участие в смерти детей.

В свою очередь, мир детей, несмотря на неосознаваемые ими трагические обстоятельства жизни, наполнен светом. Именно дети замечают фальшь происходящего, страшную игру, в которую играют взрослые. Так Хельга вспоминает: «Папа сам насочинял с три короба про постоянные акты саботажа. А теперь, когда сёстры с братом делают то же самое, почему-то удивляется. Раньше мне здорово попадало, если папа замечал, что я вру. Взрослые думают, что их самих и придуманную ими ложь не раскусить, хотя, если честно, не раскусить только, по какому принципу взрослые решают, о чём сказать правду, а о чём солгать»<sup>322</sup>. Дети выступают своеобразными медиаторами между происходящим и смыслом, а их смерть довершает «эволюцию» Карнау в бесчувственную машину по поиску материала для пластинок. Всё, что остаётся от Хельги – хладнокровно написанный Карнау акт: «...тело девочки, возраст около пятнадцати лет, хорошей упитанности; в голубой ночной рубашке с кружевами. Рост один метр пятьдесят восемь сантиметров. Цвет кожных покровов и наружной слизистой бледно-розовый с вишнёвым оттенком...»<sup>323</sup>.

**Выводы по главе 3.** В конце XX века хрестоматийный тип *маленького человека* развивается по пути, намеченном А.П. Чеховым и писателями эпохи модернизма: это уже не гоголевская «ветошка», не униженный социальной несправедливостью субъект. *Маленький человек* выжил на обломках глобальных утопий и теперь «осваивал открывшуюся под руинами реальность»<sup>324</sup>. Сбываются предостережения – *маленький человек* обретает власть. Эта тема получила широкое освещение в немецкой литературе. М. Байер переосмысляет роль *маленького человека* в истории, обнажает опасность «малости души». В пространстве экзистенциальной катастрофы все, от узника концлагеря до министра пропаганды – *маленькие*. Автор рисует страшное, слепое в своей безответственности «общество *маленьких людей*», избирающее своим идолом

---

<sup>322</sup> Байер М. Летучие собаки. С. 211.

<sup>323</sup> Там же. С. 300.

<sup>324</sup> Ковтун Н.В. Трикстер как герой нашего времени. С. 221.

такого же *маленького*, по сути – пустую куклу, бездушную машину, которая вершит судьбы миллионов.

В свою очередь, пафос творчества Р. Сенчина принципиально созвучен идеям М. Байера. *Маленький человек* в текстах российского прозаика – продукт постпрестроечной эпохи, упустивший былые возможности и не обретший новые. Автор беспощадно разрушает иллюзии своих героев, обвиняя их в пассивности, желании сбежать от себя. В галерее *маленьких людей* встречаются все: от опустившегося исчадия ада до «счастливого человека» – пустой оболочки, приспособившейся к своей *малости*, застрявшей в собственном примитивном существовании. Однако данный тип по-прежнему апеллирует к читательской эмпатии: за каждым, даже самым отвратительным героем можно увидеть человека вообще и себя в частности. Литература о *маленьком человеке* открывает огромное поле возможностей для саморефлексии, что объясняет витальность этого типа персонажа в культуре.

## Глава 4. Лишний человек в кризисную эпоху

**Аннотация.** В главе исследуется эволюция типа *лишнего человека* – порождения эпохи «невостробованного героизма», когда великие свершения канули в прошлое, оставив после себя лишь горечь разочарований. *Лишний человек* в прозе 1990-х годов рассматривается на примере героини романа М. Марон «Animal Triste» – любительнице ископаемых, случайно потерявшей во мгле истории вместе с исчезнувшей Германской Демократической Республикой. Тип *лишнего человека* как *героя-идеолога* анализируется на примере творчества А. Иванова, стремившегося создать образ «нового святого» – носителя гуманистических идей в стремительно меняющемся мире.

### 4.1. Истоки и особенности типа *лишнего человека*

Своё наименование, включенное в большинство литературоведческих словарей, понятие *лишний человек* получило в 1850-х гг., после выхода в свет романа И.С. Тургенева «Дневник лишнего человека» (1850). Первые критики признавали типичность главного героя Чулкатурина: «Он истинно *лишний человек*, один из тех *лишних людей*, без которых не существует ни одного молодого общества»<sup>325</sup>. Однако сам тип *лишнего человека* в социально-историческом контексте стал рассматриваться в отечественном литературоведении лишь в XX веке. В общих обзорах творчества Тургенев (М.К. Клемана, Г.А. Бялого, С.М. Петрова и др.) выяснена связь «Дневника...» с другими произведениями Тургенева о *лишних людях*, прослежена линия развития, ведущая к первому роману автора – «Рудин»<sup>326</sup>.

На основании анализа характера Чулкатурина, в известной мере, можно обозначить ряд классических черт *лишнего* героя:

---

<sup>325</sup> А.Н. Дубовиков, Е.Н. Дунаева. Комментарии: И.С. Тургенев. Дневник лишнего человека. [Электронный ресурс]. URL: <https://rvb.ru/turgenev/02comm/0155.htm?ysclid=lecy9cf1kj591206011> (дата обращения: 11.09.2022).

<sup>326</sup> Там же.

- Отсутствие каких-либо связей, как духовных, так и «биологических», с другими людьми и человечеством в целом («без семейных воспоминаний человек»<sup>327</sup>), вплоть до осознанного именованя себя не человеком, а животным среди людей («я был совершенно лишним человеком на сем свете или, пожалуй, совершенно лишней птицей»<sup>328</sup>);
- Желание близости с природой, слияния с ней, и одновременно с этим осознание собственной «природной» слабости («О природа, природа! Я так тебя люблю, а из твоих недр вышел неспособным даже к жизни»<sup>329</sup>);
- Стремление «изложить свой характер», навязчивая авторефлексия («кропотливая возня с самим собою»), замкнутость на собственном внутреннем мире («с замочком внутри»<sup>330</sup>);
- Осознание близости к смерти («смерть мне тогда заглянула в лицо и заметила меня»<sup>331</sup>);
- Неприятие собственной *больной* натуры («я сам болен, а всё больное терпеть не могу»), стремление изменить положение дел и невозможность что-либо исправить («Во всё продолжение жизни я постоянно находил своё место занятым, может быть, оттого, что искал это место не там, где бы следовало»<sup>332</sup>).

Психологический путь такого героя от понимания особенностей собственного характера до именованя себя *лишним* берёт начало в «дурном и невесёлом» детстве. Мнительный, застенчивый, раздражительный от природы («между чувствами и мыслями какое-то препятствие») он постепенно уходит в себя. Тревожась и страшая своей *лишности*, герой, испытывая ряд душевных потрясений, умирает молодым. Несмотря на трагизм судьбы *лишнего человека* нужно отметить сатирический, по авторскому замыслу, характер романа

---

<sup>327</sup> Тургенев И.С. Записки охотника. Повести и рассказы. М., 1979. С. 360.

<sup>328</sup> Там же. С. 355.

<sup>329</sup> Там же. С. 352.

<sup>330</sup> Там же. С. 357.

<sup>331</sup> Там же. С. 355.

<sup>332</sup> Там же. С. 352.



И.С. Тургенева<sup>333</sup>. Л.М. Лотман отмечает, что важное место в системе взглядов Тургенева занимала высказанная им в статье о драме С. А. Гедеонова «Смерть Ляпунова» (1978) мысль о том, что явления искусства порождаются и определяются исторической жизнью общества<sup>334</sup>. Как «историческое явление» *лишнего человека* рассматривает В. Фридлянд<sup>335</sup>. Между тем очевидно, что формирование данного типа персонажа в русской литературе началось задолго до публикации произведения Тургенева.

Еще В.Г. Белинский, описывая особенности пушкинского Евгения Онегина, определяли его как человека «с озлобленным умом», разочарованного в людях, в жизни, в самом себе, «бездеятельность и пошлость жизни душат его; он даже не знает, чего ему надо, чего ему хочется», «страдающий эгоист», ищущий «в добре то счастья, то развлечения»<sup>336</sup>. А.И. Герцен писал: «Онегин – это бездельник, потому что он никогда ничем не занимался, *человек лишний* в той сфере, в которой находится, и не имеющий достаточной силы характера, чтобы из неё выйти... Он не начинал и ничего не доводил до конца, он думал тем больше, чем меньше делал; он в двадцать лет уже стар, а, начиная стареть, молодеет через любовь. Он всегда чего-то ожидал, как мы все, потому что человек не настолько безумен, чтобы верить в продолжительность теперешнего положения в России... Ничего не пришло, а жизнь уходила..»<sup>337</sup>.

Если Белинский собственную критическую задачу видит в том, чтобы обособить Онегина от европейских психологических типов, показав его национальные черты, то Герцен, напротив, в брошюре «О развитии революционных идей в России», написанной для журнала «Deutsche Monatschrift für Politik, Wissenschaft, Kunst und Leben» сопоставляет Онегина с шестью европейскими литературными «масками». Не отрицая многоплановости образа

---

<sup>333</sup> А.Н. Дубовиков, Е.Н. Дунаева. Комментарии: И.С. Тургенев. Дневник лишнего человека.

<sup>334</sup> Лотман Л.М. Драматургия И. С. Тургенева. [Электронный ресурс]. URL: [https://rvb.ru/turgenev/02comm/introcomm\\_02.htm?ysclid=led0z9gl4169667836](https://rvb.ru/turgenev/02comm/introcomm_02.htm?ysclid=led0z9gl4169667836) (дата обращения: 11.09.2022).

<sup>335</sup> Тургенев И.С. Записки охотника. Повести и рассказы. С. 591.

<sup>336</sup> Белинский В.Г. Сочинения Александра Пушкина. Статья восьмая. «Евгений Онегин». [Электронный ресурс]. URL: [http://gramota.ru/biblio/reading/?rub=rubric\\_296&text=27\\_308&](http://gramota.ru/biblio/reading/?rub=rubric_296&text=27_308&) (дата обращения: 11.09.2022).

<sup>337</sup> А.И. Герцен о Евгении Онегине. [Электронный ресурс]. URL: <https://diary.ru/~unknown666/p137814023.htm> (дата обращения: 11.09.2022).

пушкинского героя, Герцен пытается вписать его в европейскую традицию, обозначив возможные схожие черты Онегина и предшествующих ему героев европейской литературы. В частности, в качестве «немецких масок» Онегина критик называет Фауста как «продолжение гамлетизма» и Карла Моора, как человека, страдающего от несовершенства мира<sup>338</sup>. Несмотря на специфическое восприятие Герценом Евгения Онегина, критик справедливо выделяет такие черты героя как праздность, разрыв с социальной средой, обращенность героя к смерти из-за жажды жизни, бездеятельность с одновременной углубленностью в размышления<sup>339</sup>.

Ряд героев, выпавших из времени и среды, традиционно продолжает Печорин («Герой нашего времени» М.Ю. Лермонтова). Авторская характеристика, давшая заглавие роману, связывает героя с породившей его эпохой. Данная связь, как мы позже увидим, характерна для типа *лишнего человека*: как правило, он – продукт последствий переломной эпохи, когда общественные бури, казалось бы, утихли, но установившийся порядок по-прежнему не удовлетворяет героя, хотя он и не находит применения бушующим внутри него силам. Вследствие этого очевидна репрезентативность подобного типа для романтического метода – не просто отчужденность Печорина, а его, им же самим декларируемая, противопоставленность среде; не столько бездействие, сколько разрушительное влияние на судьбы окружающих, сопровождающееся постоянной внутренней рефлексией.

Подобный тип в немецкой литературе тоже связан с романтической традицией, для которой характерно противопоставления отвергаемой духовно развитой личности и филистерского общества. Разные авторы, изображая героев такого плана, акцентируют внимание на различных чертах и характеристиках. Так, у Новалиса герой, стремящийся к самосовершенствованию, вечный странник в поисках своего идеала («голубого цветка»); у Ф. Гёльдерлина –

---

<sup>338</sup> Дрыжакова Е.Н. Шесть европейских масок Онегина в восприятии А.И. Герцена. [Электронный ресурс]. URL: <http://feb-web.ru/feb/pushkin/serial/isg/isg-243-.htm> (дата обращения: 11.09.2022).

<sup>339</sup> Герцен А.И. О развитии революционных идей в России. [Электронный ресурс]. URL: [http://az.lib.ru/g/gercen\\_a\\_i/text\\_0360.shtml?ysclid=lh79y11oez697355507](http://az.lib.ru/g/gercen_a_i/text_0360.shtml?ysclid=lh79y11oez697355507) (дата обращения: 11.09.2022).

одиноким затворником, дитя природы, обожествляющий её; у Э.Т.А. Гофмана – способный на детский восторг и верящий в чудеса чудак. Особое звучание в немецком романтизме получает тема любви, связанная с типом *байронического героя*. Он – революционер и разочарованный одинокий мститель одновременно<sup>340</sup> – типологически предшествует *лишнему человеку*<sup>341</sup>. В отличие от разрушающего воздействия, которое любовь оказывает на *байронических героев* русской литературы, в немецком романтизме любовь преобразует человека, пробуждая в нём всё самое лучшее, открывает глаза на прекрасное, побуждает к творчеству. Даже это светлое чувство, однако, не способно помочь преодолеть собственное одиночество: от филистерского мира герой вынужденно сбегает в мир грёз об идеале.

*Байронический герой* немецкого романтизма («Ренэ» Шатобриана), испытывая скуку и разочарование в жизни, тоскует по свободе. Отсюда – мотивы отрицания общества, культуры, бытия как такового. Важной особенностью романтического героя в данном контексте становится то, что он ещё не разочарован в себе, он активно действует, пусть и не достигает желаемого.

В литературе реализма уход *лишнего* героя от общества не зависит исключительно от него самого, связан с его природой, с неспособностью самореализоваться, с разочарованием в самом себе. В качестве основы для сближения русской литературной традиции с европейской при анализе образа *лишнего человека* нужно отметить аналогичность «причин возникновения» этого типа: *лишний человек* актуализируется в переломные моменты истории, когда прежние социальные, культурные нормы подставлены под сомнение. Так в русской литературе на смену Печорину как плоду безвременья 1830-х приходят *лишние герои-идеологи* 1840-х и последующих десятилетий. Противоречие «глубокости натуры» и «пустоты жизни» (В.Г. Белинский) рождает героев

---

<sup>340</sup> Кузьмин Б. А. Жанр лиро-эпической поэмы Байрона // Борис Кузьмин. О Голдсмитах, о Байроне, о Блоке... М.: Художественная литература, 1977. С. 66–67.

<sup>341</sup> Ильченко Н.М. Байронический герой и особенности формирования образов «лишнего человека» и «русского скитальца» в отечественной литературе // Вестник Мининского университета. 2014. №2 (6). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/bayronicheskiy-geroy-i-osobennosti-formirovaniya-obrazov-lishnego-cheloveka-i-russkogo-skitaltsa-v-otechestvennoy-literature> (дата обращения: 03.05.2023).

гамлетовского типа, декларирующих собственную *лишность*. Как уже отмечалось, тип *лишнего человека* в его классическом понимании характерен для творчества таких русских авторов-реалистов как И.С. Тургенев (Чулкатурин из повести «Дневник лишнего человека», герой-повествователь повести «Ася», нарратор из рассказа «Гамлет Щигровского уезда», Рудин, Павел Петрович Кирсанов), Н.А. Некрасов (Агарин – герой поэмы «Саша»), И.А. Гончаров («Обломов»), А.П. Чехов (Лаевский из повести «Дуэль») и др.

Н.Г. Федосеенко говорит о необходимости «серьёзного отношения» к романтическому герою при описании *лишнего человека* реалистическим методом, в связи с чем первые русские реалистические романы вступали в диалог с романтическими произведениями<sup>342</sup>. К 1850-м годам становится вполне отчетливой тенденция соединения романтического, реалистического и «натуралистического» в русской литературе. Связь *лишнего человека* с первоначальным образом (байронический герой) становится все более опосредованной. «Разочарование» все больше становится ролью, игрой<sup>343</sup>. В качестве классической трактовки образа *лишнего человека* исследователь выделяет не повесть «Дневник лишнего человека», а более ранний роман Тургенева «Рудин». Творчество писателя – новый этап эволюции типа, когда, в отличие от своего романтического предшественника, *лишний человек*, по-прежнему, не имеет дела, но умеет говорить и речами своими увлекать других. В качестве «вех жизни» такого типа персонажа исследовательница выделяет следующие:

1. Высокий уровень образованности и, следовательно, расхождение между полученными знаниями и действительностью, что порождает скуку;
2. Невозможность реализовать свои силы вызывает страсть к путешествиям, нередко связанным с поисками смерти;

---

<sup>342</sup> Федосеенко Н. Г. И. С. Тургенев: к вопросу о «Лишнем человеке» // Вестник СПбГУ. Язык и литература. 2008. №3-2. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/i-s-turgenev-k-voprosu-o-lishnem-cheloveke> (дата обращения: 26.08.2022).

<sup>343</sup> Там же.

3. Обязательно испытание любовью, что генетически связано с протипом романтического героя;
4. Умение говорить, дар красноречия, порождают бесконечную рефлексию<sup>344</sup>.

Попытки дать литературоведческое определение типу *лишнего человека* ведутся с первой половины XX века и зачастую сводятся к перечислению характерных признаков героя. Так в «Литературной энциклопедии» (1929 – 1939)<sup>345</sup> на обширном материале<sup>346</sup> *лишние люди* определяются как *категория* литературных образов. Отмечается наличие *лишних людей* как в русской, так и в западной литературе. Вслед за «революционной критикой» в качестве основной характеристики *лишнего человека* авторы выделяют «разлад со средой»: *лишний человек* не способен «к выполнению общественных функций – классовых задач»<sup>347</sup>. Чтобы показать эволюцию *категории*, авторы выстраивают цепочку из известных героев мировой литературы: Дон-Кихот – Гамлет – Альцест – Вертер – ряд чеховских персонажей – босяки Горького. В качестве общих черт обозначенных героев выделяется «историческая специфичность»; одновременный конфликт с обществом и бытием; пассивность героя и его рефлексия. Самое известное определение данного литературного типа принадлежит Ю.В. Манну, который характеризует его как героя, отчужденного от официальной жизни России, от родной ему среды, «по отношению к которой осознаёт своё интеллектуальное и нравственное превосходство»; для *лишнего человека* характерны усталость, глубокий скептицизм, разлад между словом и делом и, как правило, общественная пассивность<sup>348</sup>.

Актуализация типа *лишнего человека* в литературе всегда связана с разочарованием в существующем миропорядке либо в только что минувших переменах, неверием в общественный прогресс, невозможностью личности

---

<sup>344</sup> Федосеенко Н. Г. И. С. Тургенев: к вопросу о «Лишнем человеке».

<sup>345</sup> ФЭБ: Литературная энциклопедия // «Лишние люди». [Электронный ресурс]. URL: <http://feb-web.ru/feb/litenc/encyclor/> (дата обращения: 03.05.2023).

<sup>346</sup> Критические статьи Белинского, Чернышевского, Герцена, Писарева, Салтыкова-Щедрина, а также литературоведческие работы Авдеева («Наше общество в героях и героинях»), К. Головина («Русский роман и русское общество»), Д. Овсяннико-Куликовского («История русской интеллигенции»), В. Воровского («Лишние люди», «Был ли Герцен социалистом?»), В. Кина («Гамлетизм и нигилизм в творчестве Тургенева»)

<sup>347</sup> ФЭБ: Литературная энциклопедия // «Лишние люди».

<sup>348</sup> Манн Ю.В. Литературная энциклопедия терминов и понятий. М.: НПК «Интелвак», 2001. С. 485.

проявить себя, найти своё место в жизни. Хотя общеевропейскую распространённость *лишнего человека* в литературе XIX века отмечал ещё А.С. Пушкин, связывая её с «преждевременной старостью души» современной ему молодёжи<sup>349</sup>, особую значимость этот тип героя представляет именно для русской литературы. Ю.В. Манн объясняет популярность темы *лишнего человека* в русской литературе не только особенностями российского социума позапрошлого столетия, но и насущными потребностями словесности того времени: пробуждение личностного начала, нравственного самосознания и самостоятельности индивидуума – процесс, который в странах Запада начался раньше, протекал более равномерно и уже со времён Возрождения стал темой искусства<sup>350</sup>.

В немецкой литературе герой, которого по характеристикам можно было бы отнести к типу *лишнего человека*, особенно актуализируется в конце XIX – начале XX веков, что может быть связано с общим ощущением истории как упадка, конца бюргерской эпохи. Один из знаковых прозаиков, начавших свой литературный труд в это время, писатель, на примере творчества которого можно проследить эволюцию литературного процесса Германии первой половины XX века – Т. Манн. В своих ранних новеллах автор изображает одиноких людей, отчуждённых от общества, терпящих крах в своём стремлении преодолеть это отчуждение и обрести счастье. Одиночество героев в большой степени обусловлено уродством, болезнями, предрасположенностью к психическим заболеваниям. Общим для большинства героев является их неучастие в деловой жизни и наличие духовных интересов, которыми они пытаются компенсировать отсутствие связей с обществом<sup>351</sup>.

Тема страданий «заблудшего бюргера», который уже не столько делец, сколько томимый сомнениями интеллигент, проходит через всё творчество автора и порождает разнообразных героев, при этом каждый из образов

---

<sup>349</sup> Никишов Ю.М. Этапы эволюции Евгения Онегина // Два века. 2020. №4. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/etapy-evolyutsii-evgeniya-onegina> (дата обращения: 16.07.2023).

<sup>350</sup> Там же. С. 485.

<sup>351</sup> Леонова Е. А. Немецкая литература XX века: Германия, Австрия. С. 112.

маркирован чертами *лишнего человека* (история гибели семейства Будденброков, Тонио Крёгер, Густав Ашенбах и другие). Так, например, эстетствующий писатель-неудачник Детлеф Шпинель из новеллы «Тристан» (1902), ускоряющий уход из жизни своей возлюбленной, признаётся: «Я и мне подобные, мы всю жизнь только о том и печёмся, чтобы обмануть свою совесть, чтобы ухитриться доставить ей хоть маленькую радость. Беспольные мы существа... и, кроме редких хороших часов, мы всегда уязвлены и пришиблены сознанием собственной бесполезности. Мы презираем полезное, мы знаем, что оно безобразно и низко и отстаиваем эту истину»<sup>352</sup>.

С понятием *лишний человек* в немецкой традиции концептуально соотносится герой литературы «потерянного поколения» («*Verlorene Generation*»). Впервые употреблённый Г. Стайн для обозначения группы американских писателей, чьё становление пришлось на годы Первой Мировой войны, этот термин получил широкое распространение и в немецком литературоведении, где связан, в том числе, с творчеством писателей-участников войны и писателей-антифашистов. Э. Толлер, Т. Пливье, Э. М. Ремарк и другие литераторы военного поколения создают произведения, наполненные антивоенным пафосом (*Antikriegsliteratur*). Несмотря на разницу творческих подходов, авторов объединяет общее мироощущение: отрицание войны и милитаризма, разочарование и депрессия.

Ёмкую характеристику «потерянному поколению» Германии дал Э.М. Ремарк в одном из интервью: «*Wir alle waren – und sind oft noch – unruhig, ziellos, bald exaltiert, bald gleichgültig, im tiefsten Grunde aber unfroh. Der Schatten des Krieges hing auch und gerade über uns, wenn wir gar nicht daran dachten*»<sup>353</sup>. В социально-психологических романах Ремарка автор ищет для лишних и разочарованных героев, переживающих травму войны, мотивацию наслаждаться жизнью через ощущения товарищества, дружбы, любви, способных хотя бы отчасти исцелить человека. Пессимизм, осознание бессмысленности жизни на

---

<sup>352</sup> Леонова Е. А. Немецкая литература XX века: Германия, Австрия. С. 113.

<sup>353</sup> Egenbrecht A. Gespräch mit Remarque // *Die literarische Welt*. №4. 1929.

мгновение преобразается вспыхнувшими чувствами, – однако смерть, ощущение близости смерти, постоянно сопровождает героев и не даёт их счастью длиться долго. Это чувство зыбкости существования, непостоянства добра и непреодолимости довлеющего зла отстраняет героев от общества, делает невозможным обычную жизнь человека, обрекает его на одиночество.

Исследования кризисных состояний человеческой души актуализируют образ *лишнего человека* в творчестве другого классика немецкой литературы – Г. Гессе. Увлечённый юнгианским учением писатель пытается найти некий универсальный путь примирения интеллектуала с собственной сущностью. В этой связи не случайны обращения Гессе к архетипическим моделям: *лишний человек* – главный герой романа «Степной волк» («Der Steppenwolf», 1927). Критика капиталистического общества в произведении соединена с глубоким самоанализом героя, что позволяет роману, одновременно, и находится в диалоге с традицией, и соответствовать духу времени. Привычно для немецкой литературы обозначается антитеза *интеллектуал – бюргерство*. Однако истоки *лишности* Гарри Галлера скорее не социальные, а онтологические. Труды Ф. Ницше, З. Фрейда, а позднее – К.Г. Юнга обозначили в психологии проблему «единства многообразия» человеческой личности. Эта невозможность существования «однородного», цельного человека ставила под сомнение вопрос о самопознании. Тема диссоциации *Эго*, «многосоставности» души (речь здесь идёт не только о дихотомии Галлера *человек/волк*, но и о скрытых сущностях природы) интересовали Гессе, поэтому проблему *личность – толпа* автор исследует методами психоанализа,<sup>354</sup> где *лишний человек* со всеми его особенностями – лишь средство, дающее возможность проникнуть в глубины подсознания.

Внешний конфликт героя традиционно обозначен, но не является доминантным. Гарри Галлер в известной степени противопоставлен бюргерству,

---

<sup>354</sup> Günter Baumann. «Es geht bis aufs Blut und tut weh. Aber es fördert...». Hermann Hesse und die Psychologie C. G. Jungs. [Электронный ресурс]. URL: <https://web.archive.org/web/20030813220951/http://www.hermannhesse.de/de/biographie/lebenskrise/lebenskrise.pdf> (дата обращения: 16.07.2023).



но и является его частью. *Лишность* Гарри – элитарная проблема интеллектуала, пытающегося понять себя, своё место в мире. Его фаустовские попытки осознать в себе и примирить *человека с волком* (очевидны параллели с архетипом Тени) – природной сущностью, одинокой и порождающей страсти, но в тоже время являющейся источником бесконечной творческой энергии – неосуществимы до тех пор, пока герой не осознает *роль юмора*. Исповедовавший буддийский принцип *срединного пути* Гессе видит возможность примирения *человека и волка* в смехе над собой, над неадекватностью культуры и общества в целом<sup>355</sup>.

Творчество Гессе стоит в исследуемом контексте несколько особняком. В основном, трагические обстоятельства истории вынуждают немецкоязычных писателей большее внимание уделять социально-исторической проблематике, тем самым продолжая тенденцию, намеченную *потерянным поколением*. Авторы послевоенных десятилетий продолжают обращаться к собственному опыту переживания войны и национал-социализма. Е.А. Леонова подчеркивает специфику немецкой антифашистской литературы: в то время как писатели других стран раскрывали в своих произведениях историческую вину Германии перед всем миром, немецкие авторы ставили перед собой цель осознать вину и ответственность нацистского режима не только перед чужими народами, но и перед своим собственным. Отсюда и проблемно-тематические особенности немецкой литературы (главный персонаж, как правило, не герой, но антигерой – в лучшем случае, жертва нацистской идеологии)<sup>356</sup>. В связи с этим, образ *лишнего человека* становится как бы «необходимым условием» авторской рефлексии на «больное прошлое». Черты этой модели мы можем обнаружить в ряде значимых текстов послевоенной немецкой литературы. Упомянем лишь некоторые из них.

Многочисленные обращения к образу *лишнего человека* находим в творчестве Г. Бёлля. Отчасти это объясняется увлечением прозаика русской

---

<sup>355</sup> Der Steppenwolf - von Hermann Hesse. // Kurier. [Электронный ресурс]. URL: <https://kurier.at/kultur/der-steppenwolf-von-hermann-hesse/714.931> (дата обращения: 16.07.2023).

<sup>356</sup> Леонова Е. А. Немецкая литература XX века: Германия, Австрия. С. 63.

литературой: «Я считаю русскую литературу XIX века величайшей, самой гуманной и в то же время самой важной на целом свете. И мне трудно было бы выбрать между Пушкиным, Гоголем, Достоевским, Толстым, Чеховым и Лермонтовым»<sup>357</sup>. Л.А. Мельникова относит к типу *лишнего человека* героя повести «Хлеб ранних лет» («Das Brot der frühen Jahre», 1955) Вальтера Фендриха, противопоставленного в повести буржуазному сытому миру, не дающему герою реализоваться, вынуждающему мечтать только о хлебе насущном<sup>358</sup>. Классическим примером *лишнего человека* немецкой послевоенной литературы является Ганс Шнир – герой романа «Глазами клоуна» («Ansichten eines Clowns», 1963) – всем чужой нищий артист, блудный сын богатого общества крупных буржуа. Л.А. Мельникова отмечает художественные переключки образа Ганса Шнира с героями Ф.М. Достоевского.<sup>359</sup> Необычный для Г. Бёлля выбор героя связывается с интересом автора к образу «одинокое страдальца» князя Мышкина. Бёлль разделяет концепцию Достоевского, согласно которой «противоположностью *здорового* является не *больной*, но *страждущий*».<sup>360</sup> Для тех, кто способен к самоанализу, к живым чувствам и сопереживанию, жизнь, внешняя и внутренняя, есть страдание.

Ганс Шнир как *лишний человек* – герой-идеолог. В отличие от своих литературных предшественников он резко критикует действительность, его оценки общественного бытия звучат, порой, антисоциально. От других людей Шнира, по его собственному признанию, отличает повышенная саморефлексия, способность во время телефонного разговора чувствовать запах, исходящий от собеседника, и склонность к моногамии. При этом сам герой не считает себя особенным, скорее просто несчастным. Он остро переживает одиночество, что

---

<sup>357</sup> Г. Бёлль. Избранное. М.: Правда, 1987. С. 558.

<sup>358</sup> Мельникова Л.А. Особенности репрезентации образа «маленького человека» в повести Г. Бёлля «хлеб ранних лет» в контексте традиций Ф.М. Достоевского // Ученые записки ОГУ. Серия: Гуманитарные и социальные науки. 2020. №3 (88). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/osobennosti-reprezentatsii-obraza-malenkogo-cheloveka-v-povesti-g-bellya-hleb-rannih-let-v-kontekste-traditsiy-f-m-dostoevskogo> (дата обращения: 16.07.2023).

<sup>359</sup> Мельникова Л.А. Ганс Шнир и Лев Мышкин: художественные переключки (на материале романов Г.Бёлля «Глазами клоуна» и Ф.М. Достоевского «Идиот») // Ученые записки ОГУ. Серия: Гуманитарные и социальные науки. 2020. №2 (87). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/gans-shnir-i-lev-myshkin-hudozhestvennye-pereklichki-na-materiale-romanov-g-byollya-glazami-klouna-i-f-m-dostoevskogo-idiot> (дата обращения: 27.02.2023).

<sup>360</sup> Мельникова Л.А. Ганс Шнир и Лев Мышкин: Художественные переключки.

выливается в тяжёлое болезненное состояние: Шнир чувствует потребность переосмыслить всю свою жизнь – от детства в Третьем Рейхе до современности. Эти размышления укладываются в трое суток романного времени.

Несмотря на резкие интонации повествования от первого лица читатель узнаёт, что Шнир – наивный, простодушный (не случаен тут выбор имени героя – Ганс), искренний человек. Так характеризуют его другие персонажи. Убеждённый антиклерикал Шнир внезапно оказывается носителем гуманистического, христианского мировоззрения. Для всех остальных церковное учение – просто слова, формальность, ритуал, который нужно исполнять. Ганс чувствует фальшь и противится ей, но его протест скорее внутренний: Шнир считает себя частью системы, не видит перспектив открытому противостоянию. С.А. Шульц называет *лишнего человека* «интровертным бунтарём»: *лишний человек* не возвышается над обществом (как, например, романтический герой), а *самоуничижается*. В этой связи допускаются «христианские оттенки» при создании образа героя, но его приверженность принципу любви к ближнему лишь маскирует и усиливает разлад с действительностью<sup>361</sup>.

*Лишность* Шнира выражается в его неприкаянности и врождённом неумении жить как все<sup>362</sup>. Он остро ощущает раздвоенность мира: «Иногда я не знаю, что правда: то ли, что я пережил осязаемо и реально, или то, что на самом деле со мной произошло? У меня всё как то перепутывается».<sup>363</sup> Жизнь на границе значительно осложняет процесс самопознания. У Ганса это проявляется в ужасе перед собственным отражением в зеркале, когда он вынужден долгое время тренироваться перед выступлением: «На меня смотрел чужой человек, человек о котором я ничего не знал, смешной он или серьёзный, какое-то длинноносое, бледное привидение – и я стремглав бросался к Мари, чтобы

---

<sup>361</sup> Шульц С. А. Байрон – Тургенев – Камю: от «лишнего» человека к «постороннему» // Литературоведческий журнал. 2018. №44. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/bayron-turgenev-kamyu-ot-lishnego-cheloveka-k-postoronnemu> (дата обращения: 16.07.2023).

<sup>362</sup> Топер П. Генрих Бёлль – романист и рассказчик. // Г. Бёлль. Ирландский дневник. Бильярд в половине десятого. Глазами клоуна. Потерянная честь Катарины Блюм. Рассказы. М.: Радуга, 1988. С. 5–32.

<sup>363</sup> Бёлль Г. Глазами клоуна. С. 134.

увидеть себя в её глазах. С тех пор как её нет, я уже не могу работать над своей мимикой: боюсь сойти с ума».<sup>364</sup> «Глазами клоуна» – «роман состояния» (С.В. Рожновский)<sup>365</sup>, экзистенциальные поиски послевоенного «князя Мышкина».

Черты *лишнего* героя Е.А. Зачевский выделяет в действующих лицах произведений В. Кёппена. Так, например, в романе «Смерть в Риме» («Der Tod in Rom», 1954) опустошённый, раздавленный фашизмом композитор Зигфрид Пфаффрат не может жить в мире грязи, пошлости, убийства и разврата. Он мучительно ищет человеческой общности, «благословенной страны», и не находит её: «Глядя на то, как люди причиняют друг другу горе, Зигфрид постепенно приходит к мысли о тщетности жизни вообще: зачем плодить себе подобных, заранее обречённых на муки, ничего кроме страданий этим людям в будущем не достанется. Именно этими мотивами навеян отказ Зигфрида от нормальной человеческой жизни»<sup>366</sup>. Стремление вернуть «потерянный рай» ввергает композитора в мир беспорядочных, никому непонятных звуков: своей музыкой он будто бы утверждает мир хаоса и неизвестности, яростно сопротивляясь любому намёку на порядок. В мире хаотичной музыки Зигфрид – сам хозяин положения, тогда как в мире определённого ему пришлось бы «опять искать самого себя» (Зачевский), заниматься переоценкой ценностей.

В отличие от немецкой литературы в русской словесности XX века тип *лишнего человека* развивается не так активно, что связано с рядом причин. С утверждением соцреалистического канона вектор литературного развития корректируется. Согласно докладу М. Горького на Первом Всесоюзном съезде советских писателей (1934), одна из ключевых тем дореволюционной литературы – «драма человека, которому жизнь кажется тесной, который чувствует себя *лишним* в обществе, ищет в нём для себя удобного места, не находит его и – страдает, и погибает, или примиряясь с обществом, враждебным

---

<sup>364</sup> Бёлль Г. Глазами клоуна. С. 217.

<sup>365</sup> Рожновский С.В. Генрих Бёлль. М: Высшая школа, 1965.

<sup>366</sup> Зачевский Е.А. Пути-перепутья немецкоязычной литературы XX века. С. 422.

ему, или же опускаясь до пьянства, до самоубийства»<sup>367</sup>. Критик журнала «Красная новь» М. Чарный достаточно прямолинейно пишет о «табунах философствующих, кающихся и паразитирующих *лишних людей*»<sup>368</sup> в старой литературе. В соответствии с провозглашенной идеей *лишним людям* в государстве рабочих и крестьян не остаётся места, однако, идеология далеко не сразу завоевывает поле культуры<sup>369</sup>. В понимании целого ряда интеллектуалов начала XX века (А. Богданова, М. Горького, О. Брига, М. Зоценко, Л. Леонова, раннего А. Платонова<sup>370</sup>) революция суть преобразование «ветхого мира», где равнодушию природы и одиночеству личности противостоит «воля к жизни» человека-деятеля, ценой страшных усилий открывающего перспективу *счастья для всех*. По сути так осуществляется бифуркация культурной парадигмы, «взрыв», по Ю. Лотману, когда периферия и центр меняются местами, табуированные ритуалы и ценности становятся определяющими<sup>371</sup>. Состояние постреволюционного мира можно определить как *Иное, Другое*, когда прошлое, традиции уже разрушены, новое же только укладывается, призрачно, напоминает сон, галлюцинации<sup>372</sup>.

Е.Е. Машкова подчеркивает параллели в образах *лишнего человека* и *колеблющегося интеллигента* в советской прозе<sup>373</sup>. Также, как и *лишний интеллигент* находится в антиномии с *новым человеком* – деятельным, прямолинейным, убежденным героем. Мучительная ломка человека, уходящего в Революцию, вынужденного оставить дом, семью, привязанности показана уже в «Цементе» Ф. Гладкова. Причем в редакции 1925 года текст передает всю

---

<sup>367</sup> Горький М. Собрание сочинений в тридцати томах. М.: ГИХЛ, 1953. [Электронный ресурс]. URL: [http://az.lib.ru/g/gorxkij\\_m/text\\_1934\\_sovetskaya\\_literatura.shtml](http://az.lib.ru/g/gorxkij_m/text_1934_sovetskaya_literatura.shtml) (дата обращения: 16.07.2023).

<sup>368</sup> Машкова Е.Е. Потомок «лишнего человека» и деятельная личность советской эпохи // Вопросы русской литературы. 2012. № 22 (79). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/potomok-lishnego-cheloveka-i-deyatelnaya-lichnost-sovetskoj-epohi> (дата обращения: 01.03.2023).

<sup>369</sup> Гольдштейн А. Расставание с Нарциссом. Опыт поминальной риторики. М.: Новое литературное обозрение, 1997. С. 153-174.

<sup>370</sup> Ковтун Н.В., Проскурина Е.Н., Васильев И.Е. Проект переустройства мира и русская проза начала XX века (А. Богданов и А. Платонов) // Сибирский филологический журнал. № 2, 2013. С. 129-140.

<sup>371</sup> Лотман Ю. Непредсказуемые механизмы культуры. Таллин: TLU Press, 2010.

<sup>372</sup> Черняева Е.Н. Формирование идеального образа советского человека в практиках художественной культуры 1920-х гг. // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. 2014. № 26. С. 163-170.

<sup>373</sup> Машкова Е.Е. Потомок «лишнего человека» и деятельная личность советской эпохи.

сложность, драматизм стоящего перед героями выбора<sup>374</sup>. В романе описание конфликта рабочего Глеба Чумалова и проектировщика завода Клейста показано во всей психологической сложности. Бытие инженера, запершегося в своей комнате, или дворянина, интеллектуала Сергея Ивагина, отрешившегося от родного дома, обретает новые смыслы, когда они встают на сторону пролетариата, те же, кто не способен на жертву, показаны как отлученные от самой жизни.

В литературе рубежа 1920 – начала 1930-х актуализируется образ *рефлексирующего интеллигента*. В повести «Зависть» Ю. Олеси (1927), на первый взгляд, сюжет организует мотив борьбы персонажей – представителей «старого» и «нового» мира. Исследователи, сам автор указывали на различные влияния, отразившиеся в тексте: от «Исповеди» Руссо, «Записок из подполья» Достоевского до мемуарного очерка Горького «Лев Толстой». Олеша рисует образ блистающего нового мира, надвигающегося на обреченный старый. Читатель воспринимает происходящее «глазами» *трикстера* Николая Кавалерова – героя, «подглядывающего» за строителями «города-сада», в котором ему нет места<sup>375</sup>. О.А. Лекманов обращает внимание на финал третьей главки повести – разговор «противника» Кавалерова, колбасника Андрея Бабичева, с немецким инженером: «Читатель замечает: колбасник Бабичев блестяще знает немецкий язык, а романтик Кавалеров – нет, ведь о том, что Бабичев заканчивает разговор немецкой пословицей, он догадывается лишь по двум косвенным признакам (рифма и смех обоих собеседников). Если Кавалеров даже не способен понять, что Бабичев говорит, вполне возможно, что он не считывает и подлинного смысла его героической созидательной деятельности. Оппозиция оказывается не такой уж однозначной»<sup>376</sup>. Ироническое разоблачение «тускнеющего» уходящего мира тогда достаточно двусмысленно. При более внимательном рассмотрении становится очевидна статуарность положительных

---

<sup>374</sup> Ковтун Н. Женщины революции: от Даши Чумаловой к «Комиссаршам» Валентина Распутина // Русская культура под знаком Революции. Дальний Восток, близкая Россия. Вып. 2. Сб. науч. ст. / Под ред.: Валерия Гречко, Су Кван Кима, Сусуму Нонака. Белград, Сеул, Сайтама. 2018. С. 32-49.

<sup>375</sup> Саморукова И., Поздняков К. «Голая жизнь» как объект манипуляции в романе Ю. Олеси «Зависть» // Миргород, 2020. №1 (15). С. 223.

<sup>376</sup> Ю. Олеша «Зависть». Комментарии О. Лекманова. [Электронный ресурс]. URL: <https://polka.academy/articles/556> (дата обращения: 16.07.2023).

«новых» людей, им противопоставлены живые, ошибающиеся, противоречивые образы героев «старого» мира<sup>377</sup>, где всё ещё существуют сострадание, сомнение, любовь. Не случайно именно в уста Кавалерова вложены размышления о времени, меняющемся мире самого автора, записанные в его дневнике<sup>378</sup>.

Подобная неоднозначная авторская позиция по отношению к герою-интеллекту прочитывается и в сборнике И. Бабеля «Конармия» (1925–1937). Повествователь – корреспондент Лютов – выделяется на фоне бойцов крестьянской армии. Молодой человек, происходящий из зажиточной еврейской семьи, с хорошими манерами рекомендуется кандидатом прав Петербургского университета, что служит лишним поводом для насмешек со стороны казаков. И. Юзефович рассматривает *лишность* Лютова не только как позицию интеллигента в красноармейской среде, но и как судьбу человека, оторвавшегося от мира еврейской традиции, испытывающего особое чувство одиночества, «густую печаль воспоминаний» в субботние кануны<sup>379</sup>. Так или иначе, образованный, не способный на жестокость Лютов жаждет стать своим для красноармейцев, которыми откровенно любит, он проходит своеобразный обряд инициации – отрубает саблей голову гусю (рассказ «Мой первый гусь»). Казаки обсуждают его поступок, решают принять в свою компанию, но сердце Лютова во сне «скрипело и текло», внутренний раскол оказывается непреодолимым. И Олеша, и Бабель контекстуально демонстрируют сочувствие выпавшему из новой реальности интеллигенту, ассоциируют себя со своими *лишними героями* – Кавалеров у Олеси говорит цитатами из дневника писателя; Лютов у Бабеля наделён автобиографическими чертами<sup>380</sup>.

Более жёсткая авторская позиция по отношению к *лишнему* интеллигенту характерна для романа А. Фадеева «Разгром» (1927). Героическим образом шахтёрского парня Морозки и взводного Метелицы противопоставлен

---

<sup>377</sup> Там же.

<sup>378</sup> Лейдерман Н.Л. Драма самоотречения: Юрий Олеша и его роман «Зависть» // Урал. 2008. № 12. С. 237–252.

<sup>379</sup> Юзефович И.В. Герой-бунтарь в контексте прозы И. Э. Бабеля // Вестник славянских культур. 2020. №1. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/geroy-buntar-v-kontekste-prozy-i-e-babelya> (дата обращения: 07.05.2023).

<sup>380</sup> Лекманов О. Истоки и особенности прозы Исаака Бабеля на примере рассказа «Мой первый гусь» из цикла «Конармия». URL: <https://magisteria.ru/pre-war-soviet-literature/i-babel-konarmiya?ysclid=lhd48mok6f977384844> (дата обращения: 16.07.2023).

«никчёмный пустоцвет» Павел Мечик. Юноша записался добровольцем, чтобы найти своё место в «новом мире». Его романтическое мировоззрение разрушает жестокая военная действительность. Автор изображает Мечика мягким и безвольным. Герой выступает сторонником философии, отвергающей войну, убийства как преступления против морали, именно такой персонаж, изначально вызывающий симпатии, скомпрометирован автором как предатель. Единственный эпитет, которым нарратор награждает Мечика, – «чистенький», а поступки его – «жалкие». Очевидна алогичность, заданность в структуре характера героя, мягкость, доброта которого никак не укладываются в парадигму образа преступника.

Другим примером образа *лишнего интеллигента* может служить инженер Прушевский из повести А. Платонова «Котлован» (1930). Примечательно, что и сама повесть названа О. Меерсон *переходным текстом* о русских катаклизмах, «о междуцарствии»<sup>381</sup>, о выборе между Богом и Революцией, причем, если Бога в повести вообще нет, то понимание Революции изменчиво, связано с множеством голосов, позиций героев, сомнениями самого автора<sup>382</sup>. Главный конструктор общепролетарского дома, призванный строить новый мир, вполне осознает бессмысленность усилия как такового: «Цель или утрачивает смысл, или становится всё более недостижимой, или отсутствует изначально, а потому действие завязает в болоте бессмыслия, когда и жизнь, и смерть теряют свои границы, переходя друг в друга и почти уравниваясь»<sup>383</sup>. Прушевский постоянно ощущает одиночество, ненужность, его посещают мысли о смерти. Автор наделяет инженера специфической внешностью: он седой от природы, хотя отнюдь не стар. «Прушевский, который способен мыслить, *отчужденный*, “перед стеной сознания”», – подчеркивает современная критика<sup>384</sup>. Высшей

---

<sup>381</sup> Меерсон О. Апокалипсис в быту. Поэтика неостранения у Андрея Платонова. М.: Гранат, 2016. С. 219.

<sup>382</sup> Проскурина Е. Н. Фаустиана Андрея Платонова (на материале прозы 1920-х - 1930-х годов). М. : Новый хронограф, 2015. С. 25-26.

<sup>383</sup> Аристова С.А. «Недействие» как отличительная черта Прушевского из произведения А. Платонова «Котлован» // Ученые записки Санкт-Петербургского университета технологий управления и экономики. 2016. №2 (54). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/nedeystvie-kak-otlichitel'naya-cherta-prushevskogo-iz-proizvedeniya-a-platonova-kotlovan> (дата обращения: 01.03.2023).

<sup>384</sup> Баршт К. А. Поэтика прозы Андрея Платонова. СПб.: Филологический факультет СПбГУ, 2000. С. 165.



точки одиночество героя достигает по дороге в колхоз, Прушевский не понимает, зачем он здесь; огромная масса людей заставляет его почувствовать себя совершенно покинутым, наводит на мысли о самоубийстве. Автор таким образом демонстрирует «проигрыш» пророков революции. «Единственная константа, причастная неотъемлемой истине у Платонова, – это человек в его наготе, вне претензий на какую-либо *идеологическую истину*»<sup>385</sup>. Поэтому *лишние люди, раскулаченные* в повести гораздо ближе к истине, чем их гонители, они, воспитанные на православной культуре, вполне осознают свою причастность к вечному сценарию Страстей, Смерти и Воскресения Христовых и начинают готовиться к его приятию. Активисты для них – орудие Божественной воли, злости и ненависти по отношению к ним никто не испытывает.

Иной вектор развития *лишнего человека* был предложен в произведениях писателей русского зарубежья. Создавая свою «мнемотическую поэтику», такие авторы как И.А. Бунин, В.В. Набоков, Г. Газданов и др., активно обращаются к этому образу, который становится воплощением «эмигрантского комплекса» (отторженности от России и неразрывной – в душе – связи с ней)<sup>386</sup>. В это же время, советская литература 1940–1950-х почти теряет интерес к образу *лишнего человека*, что объяснимо социально-историческими причинами, однако уже в литературе периода «Оттепели» данная модель героя возникает снова.

Если западные национальные литературы, постепенно «отказывавшиеся» от поэтики реализма, уже в 1960-е заявили о смерти метода, то в отечественной словесности ситуация иная. По замечанию Н.Л. Лейдермана, опубликованные в 1960–1980-е годы «возвращённые» и «задержанные» произведения лишь отчасти «утолили тоску по реализму»<sup>387</sup>. Ряд авторов возвращается к классическим типам персонажа: так в рассказах В.М. Шукшина *лишний человек* «возрождается» в образе городского интеллигента, внутренне надорванного, опустошённого, лишённого опоры. Оспаривая миф о самоценности

---

<sup>385</sup> Меерсон О. Апокалипсис в быту. Поэтика неостранения у Андрея Платонова. М.: Гранат, 2016. С. 224.

<sup>386</sup> Лейдерман Н.Л., Липовецкий М.Н. Русская литература XX века: 1930-е – середина 1950-х годов...Т. 2. С. 316.

<sup>387</sup> Там же. С. 522.

маргинального существования интеллектуала, Шукшин демонстрирует инфантильность современного ему человека. В знаковом рассказе «Ночью в бойлерной» (1974) из-за страсти к молодой жене профессор-филолог готов продать любую рукопись, даже «Слово о полку Игореве», «душу за продать чёрту» за шубку. В рассказе «Мечты» (1973) молодые люди продают четырёхтомник Даля из дедовской библиотеки ради похода в ресторан. Мотив продажи Слова трансформируется в мотив предательства, отречения от культуры и памяти.

Полемизируя с классической «деревенской прозой», констатировавшей обречённость городской культуры, отсутствие в ней витального начала, Шукшин выводит проблему *лишнего*, интеллигента на экзистенциальный уровень: «Проблема народа и интеллигенции, деревни (провинции) и города в творчестве В. Шукшина многократно усложняется, получая гротескное выражение. Художник не верует умозаключениям великих предшественников, не призывает “преклониться перед народом”, как Ф.М. Достоевский (идея пародируется в рассказе “Случай в ресторане”), и не предаёт анафеме интеллектуальную культуру, как поздний Л.Н. Толстой. Его герои – *люди перекрестка*, часто не умеющие найти дорогу к себе самим»<sup>388</sup>.

И в городе, и в деревне страдания героя-маргинала зачастую сводятся к судорожным поискам удовлетворения сиюминутной потребности в «красивой жизни», к созданию иллюзии. В этом стремлении человек не обретает ничего, кроме очередной «шинели»: у героев Шукшина «шинелью» зачастую становится *шляпа* интеллигента. Шляпа отделяет пространство реальности от иллюзии, вместо шутовского колпака маркирует трикстерскую сущность персонажа<sup>389</sup>. Привлекательность «шинели» рождает попытки «пробиться в интеллигенты» и получить иллюзорные привилегии. В рассказе «Дебил» (1971) крестьянин Анатолий Яковлев, стремясь избавиться от обидного прозвища, приобретает «атрибуты учёности» – шляпу и этажерку для книг, – однако превращения

---

<sup>388</sup> Ковтун Н.В. Трикстер как герой нашего времени. С. 163.

<sup>389</sup> Там же. С. 163.

деревенского «дурачка» в интеллигента не происходит. Анатолий пытается говорить с акцентом, быть непохожим на остальных, но выглядит крайне нелепо. Иллюзию разрушает сельский учитель с глазами «как у чёрта», предлагающий Яковлеву противоположное – «пройтись босиком по селу». Образ сельского интеллигента маркирован мефистофелевскими чертами, он искушает героя «иными» ценностями, одновременно обнажая театральность происходящего «перевоплощения». Анатолий, награждённый вместо имени обидной кличкой, стремится стать «значительным лицом», для чего ему и нужна шляпа. При этом «момент откровения буквально совпадает с утратой бутафорского одеяния, разоблачением фокуса»<sup>390</sup>. Ответственность за шутовство автор не снимает ни с деревенского чудика, ни с разрушившего иллюзию учителя, при этом сохраняет милосердие, неостранение по отношению ко всем героям, что выражается в финальной фразе сострадания, так «изнаночное, вымороченное пространство заканчивается там, где звучит слово милосердия»<sup>391</sup>.

Среди особенностей русского реализма второй половины XX века Н.Л. Лейдерман выделяет, в частности, одновременное влияние на метод модернистских и соцреалистических тенденций: если ещё во времена Гоголя в реалистические произведения проникает категория сверхъестественного, то ко второй половине предыдущего столетия эти трансцендентальные качества постепенно приобретают антитоталитарный характер (что сказывается, например, на развитии литературы с иным мимесисом: метажанра антиутопии, фэнтези и фантастики). Важно, что в это же время происходит расшатывание «формульности» соцреалистического дискурса. Таким образом, формируется некая *новая эстетика*, когда устойчивая натуралистическая тенденция возрождается и усложняется, в следствие чего появляется *социальный роман-формула*, в котором «определённая модель абстрагируется от социальных фактов, и роман создаётся как материализация данной модели»<sup>392</sup>.

---

<sup>390</sup> Ковтун Н.В. Трикстер как герой нашего времени. С. 164.

<sup>391</sup> Там же.

<sup>392</sup> Лейдерман Н.Л. О реализме 20-го века.

Одновременно с этим, процессы модернистской культуры (усложнение представлений о личности, открытие подсознательного, внимание к иррациональному) формируют второй, «модернистский» путь развития реализма, когда внимание сосредотачивается на образе личности, более или менее изолированной, воспринимающей внешний мир как страшный и непостижимый хаос, от которого необходимо куда-то уйти (в подсознание, революцию, теургию, память культуры). Названные факторы приводят к распаду реализма в его традиционных формах. Основным направлением художественных исследований второй половины XX века становится поиск диалектического сцепления между новым видением личности, обогащённым опытом модернизма, и новым пониманием общества, учитывающим опыт социальных манипуляций массовым сознанием при посредстве идеологических конструктов, лишённый иллюзий о «простом человеке», знающем о хаотической природе реальности, неизменно взрывающейся заготовленные для неё рациональные модели<sup>393</sup>.

Характерное для периода 1980 – 1990-х годов отсутствие единых социально-исторических представлений, единой концепции реальности у автора и у читателя порождает кризис самого жанра романа. Одной из попыток выйти из сложившейся ситуации становится поиск образов реальности с более или менее устойчивым значением: *школа, армия, психушка, зона* и др. Происходит заметное сужение вариантов хронотопа, а вместе с этим, продолжается возврат к традиционным моделям персонажа, ощутимо трансформируется позиция субъекта, стремящегося «осмыслить общество»: литературный субъект не создаёт смысл, а ищет его, «исходя из веры, что этот смысл уже существует»<sup>394</sup>. Таким образом, можно наблюдать возврат к каноническим для русской литературы тенденциям. *Лишность* такого субъекта маркирована социальным неуспехом, алкоголизмом, стремлением убежать в пространство отвлечённых истин.

---

<sup>393</sup> Лейдерман Н.Л. О реализме 20-го века.

<sup>394</sup> Там же.

Показателен в этом плане один из лучших текстов С. Довлатова «Заповедник» (1983) – произведение о мытарствах неподцензурного советского литератора в пушкинском заповеднике в Михайловском. Педант, циник, умница и хронический алкоголик Алиханов страдает от отсутствия официального статуса писателя. Он не может быть ни «халтурщиком» от Союза писателей, прикрывающимся вторичностью своих произведений, ни «патетичным деревенщиком», тем самым обрекая себя на статус изгоя от литературы – классического *трикстера*. Е.О. Когатова, анализируя образ Алиханова как представителя *лишних людей*, говорит о том, что автопсихологический герой Довлатова избирает уход в мир псевдоюродства, шутовства, потому что такой путь позволяет ему сохранить объективность, целостность собственного Я. Система же оказывается сильнее, она чувствует опасность «внесистемных» мыслей героя, и в целях самозащиты вытесняет его на социальное дно. Общество стигматизирует героя, наклеивая на него ярлыки алкоголика и тунеядца.

Алиханов с его системой ценностей, главной из которых становится Слово, противопоставлен «заповеднику», выстроенному по сценарию официального пушкинского мифа. Вместо этого в тексте разворачивается новый миф о поэте, строителем которого становится *герой-трикстер*. Пушкин оказывается тем, чьи тексты содержат ключи от экзистенциальных, трагических вопросов современности, такое прочтение отсылает к идее М. Цветаевой «Мой Пушкин», ознаменовавшей модернистский этап в развитии мифологии поэта, с акцентом на его *игровом характере*<sup>395</sup>. В известной мере герой Довлатова близок Петровичу В. Маканина, он не просто высмеивает разнообразные шаблоны – политические, идеологические, литературные, но сохраняет статус *отдельности* насквозь фальшивому настоящему. Окружающие – представители «официального дискурса» – воспринимают его как «дурачка», недотёпу, не понимающего прописных истин; его шутки зачастую оказываются интуитивно

---

<sup>395</sup> Шатин Ю. Русская литература в зеркале семиотики. М.: Языки славянской культуры. 2015. С. 53.

постигаемы только такими же «отставшими», алкоголиками, как и он сам<sup>396</sup>. Парадигма лишних в тексте необыкновенно разнообразна, это и одаренные экскурсоводы, скрывающиеся в Заповеднике от разного рода проблем, и местные алкоголики, речь которых ассоциируется с «заумью» авангарда, стремившегося передать картину *иного* бытия, проступающего за рамками повседневности (образ Михал Иваныча).

В качестве примера более позднего произведения о *лишнем человеке* можно назвать повесть-фантазмагорию В. Маканина «Лаз» (1991), входящую в так называемый цикл «Ключарёв-роман», куда относятся произведения автора разных лет: «Повесть о старом посёлке» (1974), «Ключарёв и Алимешкин» (1977), «Голубое и красное» (1982), «Стол, покрытый сукном и с графином посередине» (1993)<sup>397</sup>. Цикл объединён образом главного героя – инженера-интеллекта Виктора Ключарёва, который в повести «Лаз» становится посредником между двумя мирами биполярного топоса: городом, погружённым в хаос, и подпольем, где еще живы подлинные интеллекты. Этот расколотый мир с его антиномией «верха» и «низа» получил в критике различные толкования. Общим остаётся эмоциональный фон восприятия: «верхний мир» – анархия, тьма, разруха и страх; «нижний мир» – свет и уют, размеренная жизнь с доброжелательными отношениями, где сохраняется ценность «высоких истин».

Автор делает акцент на интеллигентской сущности героя-странника – жажда мысли, общения толкают его снова и снова возвращаться в подполье за «высокими словами», без которых «ему не жить»<sup>398</sup>. Однако оба мира не так однозначно противопоставлены: интеллекты отгораживаются, прячутся в своём «убежище», как и интеллектуалы на поверхности, внешнее благополучие подземелья маркируют черты омертвения, тут не хватает витальной силы,

---

<sup>396</sup> Когатова Е.О. Проблема героя и антигероя в повести С. Довлатова "Заповедник" // Вестник Курганского государственного университета. 2018. №2 (49). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/problema-geroya-i-antigeroya-v-povesti-s-dovlatova-zapovednik> (дата обращения: 11.04.2023).

<sup>397</sup> Куликова Е.В. Художественная детализация образа героя-интеллекта в повести В. С. Маканина «Лаз» // Вестник ТГУ. 2012. №2. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/hudozhestvennaya-detalizatsiya-obraza-geroya-intelligenta-v-povesti-v-s-makanina-laz> (дата обращения: 11.04.2023).

<sup>398</sup> Маканин В. Лаз: сборник. М.: ЭКСМО, 2009. С. 223.

воздуха. Маркерами искусственности, умозрительности подземелья становится его неестественная освещённость и метафора шахматной доски / игры<sup>399</sup>. «Благополучная застойность» старается отгородиться от внешнего мира, где смерть и безысходность, но одновременно люди тоскуют по оставленным друзьям и близким, по подлинным чувствам и «добрым словам». Знаковым становится метафорический сон Ключарёва, в котором герой кричит в лаз обо всех бедах и ужасах внешнего мира, а в ответ получает как «помощь» тысячу тростей для слепых.

При этом Ключарёв, которому явно симпатизирует автор, не уходит в подземелье, постоянно возвращаясь во внешний мир, болезненно преодолевая лаз. Как отмечает А. Токаренко: «Образ Ключарёва занимает срединное место в маканинской модели мира, и, хотя герой всячески стремится к подземелью, где сконцентрирована его родная интеллигентская среда, свою пещеру он всё-таки роет недалеко от пятиэтажек, тем самым не желая терять связь с людьми на поверхности»<sup>400</sup>. *Ответственность* (за жену, за сына-инвалида, за поддержание жизни наверху) – это чувство, не дающее герою слиться с миром подземелья, где есть интеллект, но уже нет самой жизни – витальности: «Раньше маканинский герой полагал, что свобода есть главное условие осмысленного существования. Теперь он убеждается в том, что только ответственность (тягостная, мучительная, безысходная) наполняет жизнь смыслом»<sup>401</sup>. Таким образом, слово «интеллигенция» в повести «Лаз» обретает доброжелательно-ироническую коннотацию, а герой – надежду на преодоление трагичности бытия. «Открыто-позитивным» финалом произведения («Но ещё не ночь») автор обращается к традиционной для русского реализма XIX века «философии надежды», преодолению хаоса, но уже не путём утопического переустройства бытия, а посредством сохранения личностного, доброго и живого начала интеллектуала,

---

<sup>399</sup> Токаренко А.А. Художественный конфликт в повести В. С. Маканина «Лаз» // Вестник РУДН. Серия: Литературоведение, журналистика. 2014. №1. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/hudozhestvennyy-konflikt-v-rovosti-v-s-makanina-laz> (дата обращения: 11.04.2023).

<sup>400</sup> Токаренко А.А. Художественный конфликт в повести В. С. Маканина «Лаз».

<sup>401</sup> Лейдерман Н.Л., Липовецкий М.Н. Современная русская литература: 1950-1990-е годы: Учеб. Пособие для студ. высш. учеб. Заведений: В 2 т. Т. 2: 1968-199. М. Издательский центр «Академия», 2003. С. 634.

веры в его преображающую мир способность к рефлексии, состраданию, творчеству. Гуманизм автора в том и состоит, чтобы, признав абсурд бытия и слабость, уязвимость человека, сохранить веру в возможность духовного порыва личности, освобождающего из плена одиночества, страха хоть на миг.

Одним из самых значимых произведений 1990-х гг., продолжающего тему является роман А. Иванова «Географ глобус пропил» (1993) – «роман о стойкости человека в ситуации, когда нравственные ценности не востребованы обществом, о том, как много человеку требуется мужества и смирения, чтобы сохранить “душу живую”, не впасть в озлобление или гордыню, а жить по совести и любви»<sup>402</sup>.

#### **4.2. Виктор Служкин – новый святой (образ лишнего человека в романе А. Иванова «Географ глобус пропил»)**

Изданный в 1993-м году отдельными главами и лишь в 2005-м полностью, в авторской редакции, роман А. Иванова «Географ глобус пропил» фиксирует все основные тенденции изображения *лишнего человека*: от диалога с классикой до постпостмодерных поисков новой идеологии. Сам автор не относит «Географа» к *лишним людям*: «Я писал географа Служкина как тип *героя нашего времени*. В лихие 90-е главной потребностью общества была стабильность: кто-то хотел возврата в Союз, кто-то – окончательного торжества либеральных ценностей, кто-то просто мечтал всех нагнуть, но в конечном счёте люди жаждали именно стабильности. Служкин в романе – человек, живущий по идеалу, и этот литературный тип восходит к князю Мышкину, а не к Рудину, типу *лишнего человека*»<sup>403</sup>. На наш взгляд, наличие у героя идеала не противоречит его отнесённости к *лишним людям*. Более того, образ «Идиота» у Ф. Достоевского исследователи обычно вписывают именно в эту парадигму.

---

<sup>402</sup> А. Иванов. Предисловие к роману «Географ глобус пропил». [Электронный ресурс]. URL: <https://www.livelib.ru/book/1000723979-geograf-globus-propil-aleksej-ivanov> (дата обращения: 11.04.2023).

<sup>403</sup> Алексей Иванов. Последний патриот. [Электронный ресурс]. URL: <http://ivanproduction.ru/intervyu/poslednij-patriot.html> (дата обращения: 11.04.2023).



В частности, Е. Никольский отмечает: «Быть *лишним* на практике означает не столько быть выше всех в нравственном и духовном плане <...> сколько постоянно оставаться непонятым. Окружающие <...> будут видеть в нём смутьяна-бунтовщика или сумасшедшего и пресекать любые попытки добиться понимания. Само существование *лишнего* конфликтно, потому что обычные люди ощущают свою неполноценность рядом с ним, – однако они не склонны видеть в этом стимул к самосовершенствованию, поскольку воспринимают идеи через форму их подачи, а *лишнего человека* – через призму его телесного и психического облика. Поэтому они стараются вытолкнуть своего антагониста за пределы социума, в бездну одиночества»<sup>404</sup>.

Образ Служкина так или иначе воплощает в себе модель *лишнего человека*, пусть и с характерными для литературы 1990-х гг. чертами. К данному типу героя относили Я.О. Глембоцкая, А.С. Подковальникова, М.В. Загидуллина, А.А. Фаустов и др. Роману предпослан эпиграф из «Кибериады» Станислава Лема: «Это мы – опилки». Фраза словно бы задаёт интенцию восприятия текста, одновременно встраивая его в один ряд с другими произведениями о *маленьких людях* и предостерегая от поисков «двойного дна» (в рассказе Лема тайная полиция пытается выяснить, что же такое создают конструкторы Трурль и Клапауций, исследованию подвергаются даже опилки; однако ничего, кроме маленькой бирки с надписью: «Это мы – опилки» найдено не было). Такая претензия автора на реализм оправдана поставленной задачей – поиском *героя времени*. Эта роль отводится безработному учёному из Перми Виктору Служкину, терпящему крах личной и социальной жизни но, одновременно с этим, обретающему себя, утверждающему свой идеал.

Амбивалентность героя задана уже его именем: Виктор-«победитель» сочетается с «уменьшительной» фамилией – Служкин. Оксюморон распространяется и на восприятие Географа другими персонажами. В глазах

---

<sup>404</sup> Никольский Е. В. Ещё раз о проблеме «Лишнего человека» в русской классической литературе // Art Logos. 2017. №2 (2). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/eschyo-raz-o-probleme-lishnego-cheloveka-v-russkoy-klassicheskoy-literature> (дата обращения: 11.04.2023).

собственной жены Нади главный герой определяется в качестве «алкоголика, нищего, шута горохового, да еще и бабника в придачу»<sup>405</sup>. С этой характеристикой солидарно большинство окружения Служкина от школьников до взрослых. Уже в начале романа обозначается кризисное состояние героя: смена социальной роли (что отразилось, в том числе и в названиях первых глав, от «Глухонемого козлища» к «Географу»), провал семейной жизни – выселение из супружеской постели на диван и конфликт со школьной системой.

Сам герой, однако, позже постулирует своё промежуточное положение в любой оппозиции, отказ от социальной игры: «Конечно, никакой я для отцов не пример. Не педагог, тем более – не учитель. Но ведь я и не монстр, чтобы мной пугать. Я им не друг, не приятель, не старший товарищ и не клёвый чувак. Я не начальник, я и не подчинённый. Я им не свой, но и не чужой. Я не затычка в каждой бочке, но и не посторонний. Я не собутыльник, но и не полицейский. Я им не опора, но и не ловушка, и не камень на обочине. Я им не нужен позарез, но и обойтись без меня они не смогут. Я не проводник, но и не клоун. Я – вопрос, на который каждый из них должен ответить»<sup>406</sup>.

При этом герой не изображается автором вне социальной системы, вне исторических обстоятельств. Наоборот, Служкин, его друзья, одноклассники, жена – представители своего поколения, люди, родившиеся в конце 1960-х. Н.Г. Федосеенко среди признаков *лишнего человека* выделяет «предельную затемнённость прошлого»<sup>407</sup>. Если в классических текстах «затемнённость» проявляется буквально – герой плохо помнит своё прошлое или не помнит совсем – то в романе «Географ глобус пропил» этот признак связан скорее с общим состоянием эпохи. Прошлое героев – конец брежневского «застоя». Примечательно, что именно с момента смерти Брежнева начинает Географ свои воспоминания о школьных годах.

---

<sup>405</sup> Иванов А. Географ глобус пропил. С. 206.

<sup>406</sup> Там же. С. 355.

<sup>407</sup> Федосеенко Н. Г. И. С. Тургенев: к вопросу о «Лишнем человеке» // Вестник СПбГУ. Язык и литература. 2008. №3-2. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/i-s-turgenev-k-voprosu-o-lishnem-cheloveke> (дата обращения: 16.07.2023).

Служкин – потенциальный учёный – оказавшись в ситуации развала системы, более не нуждавшейся в специалистах, теряет профессию. Научная деятельность утрачивает свою актуальность – нужно выживать. Карьерная *лишность* Географа усиливается спецификой его образования. При устройстве на работу в школу Служкин уверенно перечисляет дисциплины, которые он мог бы вести: ботанику, зоологию, анатомию, общую биологию, органическую химию. Очевидно, что шансов найти работу по специальности у него нет. Авторская ирония заключается в том, что Служкин вынужден преподавать экономическую географию страны, экономика которой развалилась, а география меняется на глазах<sup>408</sup>. Таким образом Географ – *лишний человек* и социально, и исторически, он одинок, покинут близкими (жена уходит к лучшему другу). Безысходное одиночество Служкина связано не только с тем обстоятельством, что его, как романтического героя, отвергают или предают, но и с его осознанием собственной исключительности, избранности и, соответственно, с болезненной сосредоточенностью на себе.

Идеал Служкина – «жить как святой»: «Я для себя так определяю святость: это когда ты никому не являешься залогом счастья и когда тебе никто не является залогом счастья, но чтобы ты любил людей и люди тебя любили тоже. Совершенная любовь, понимаешь? Совершенная любовь изгоняет страх»<sup>409</sup>. Любовь – один из важнейших аспектов создания образа *лишнего человека*. Как отмечает Н.Г. Федосеенко, в ситуации любви традиционные романтические элементы значительно трансформируются: романтическое в образе *лишнего* героя приобретает комический оттенок; неспособность полюбить всё-таки оказывается тайной, потенциально сохраняющей высший романтический смысл<sup>410</sup>. «Неспособность любить» у Географа трансформируется в принцип «никому не быть залогом счастья». Выстроенная в романе система женских образов иллюстрирует путь героя в этом контексте.

---

<sup>408</sup> Глембоцкая Я. Плохой хороший человек (о Викторе Зилове и Викторе Служкине). [Электронный ресурс]. URL: <https://dramsib.livejournal.com/29545.html> (дата обращения: 11.04.2023).

<sup>409</sup> Иванов А. Географ глобус пропил. С. 277.

<sup>410</sup> Федосеенко Н.Г. И.С. Тургенев: к вопросу о лишнем человеке.

Взаимоотношения Служкина с женщинами представляют собой сложную цепочку. Жену Надю, живущую с ним ради дочери, Географ отпускает к Будкину, узнав об их романе. Саша Рунёва – «несостоявшаяся любовь» – считает Служкина лучшим другом. Саша любит Будкина со школьных лет. Для неё Географ становится своеобразным «поверенным» в любовных делах. Ветка – школьная подруга Будкина и Служкина – пытается сделать последнего своим любовником. Кира Валерьевна – учительница немецкого языка, любовница Будкина и неудавшееся увлечение Служкина. Несколько особняком в этом ряду стоят Маша – ученица, в которую влюбляется Служкин, и Лена – первая любовь Географа. Принцип Служкина не даёт ему сблизиться ни с одной из женщин: каждый раз, когда дело доходит до близости, Географ сбегает и напивается. А. Иванов объясняет эту особенность героя следующим образом: «Его пьянство – реакция на обстоятельства. Он пьёт не от тоски, не от счастья и не от безысходности. Он пьёт тогда, когда надо совершить подлость, а ему не хочется этого делать. Служкин заменяет подлость свинством. Он не гордый, он не встанет в позу и не будет обличать, он смиренно нажрётся и самоустранится от дурного поступка»<sup>411</sup>. Мотив «побега в пьянство» как вариант аскезы и «неучастия в жизни» встраивает Географа в один ряд с другими героями, от Венички Ерофеева, Алиханова С. Довлатова до Петровича В. Маканина<sup>412</sup>.

Круг «несостоявшейся любви» Географа так или иначе связан с ещё одним участником – Будкиным – «идеологическим оппонентом» Служкина. Пара «Служкин–Будкин» представляет собой один из вариантов классической дихотомии «Обломов–Штольц». Для Будкина самое ценное – «умение жить». Как и Географ, в качестве главной ценности он декларирует возможность «ни от кого не зависеть», но для него это – умение организовать свою жизнь, обладать материальным комфортом. Будкин окружён поклонницами, но никого по-

---

<sup>411</sup> Писатель Алексей Иванов: «Географ не алкаш, он пьёт, когда надо совершить подлость». // Комсомольская правда. [Электронный ресурс]. URL: <https://www.perm.kp.ru/daily/26157/3045610/> (дата обращения: 11.04.2023).

<sup>412</sup> Лугарич Вукас Д. Опьянение советским прошлым в современном русском романе: от реставрации до рефлексии, от тотальности до руин // Сборник Матице Српске за славистику 103. – Нови Сад: Матица Српска. Одељење за књижевност и језик., 2023. С. 215–230. Ковтун Н. In vino veritas, или об особенностях винопития в Кызыле и Париже (версия Р. Сенчина) // Сборник Матице Српске за славистику 103. Нови Сад: Матица Српска. Одељење за књижевност и језик., 2023. С. 271–286.

настоящему не любит, ищет такую женщину, чтобы ценила в нём «умение жить», а не «саму жизнь». Тогда как для Служкина, как и для классического *лишнего человека* Обломова, важнее жизнь как таковая и человек в ней:

«... придуши их, как свиней, да и всё.

– Не могу я, как ты не понимаешь! Я человека ищу, всю жизнь ищу – человека в другом человеке, в себе, в человечестве, вообще человека!.. Так что же мне, Будкин, делать? Я из-за них даже сам человеком стать не могу – вот сижу тут, пьяный, а обещал Татке книжку почитать!.. Ну что делать-то? Доброта их не пробивает, ум не пробивает, шутки не пробивают, даже наказание- и то не пробивает!.. Ну чем их пробить, Будкин?..

– Чем черепа пробивают, – хехекал Будкин»<sup>413</sup>.

Именно появление Будкина в качестве нового соседа окончательно разрушает семейную жизнь Служкина. Примечательно, что Географ сам приводит друга домой, знакомит с женой, советует ей Будкина в качестве новой любви. Такая разрушительная «деятельность» Служкина противопоставляется мертвой рутине школьной жизни, вне школы же – примитивности ценностных ориентиров окружающих его людей и внешней безнадёжности существования.

Не находя себе места в современном обществе, Географ стремится на природу. Герой бежит от школы с её истлевшими прописными истинами и от Слова: «Мне кажется, писать – это грех. Писательство – греховное занятие. Доверишь листу – не донесёшь Христу. Поэтому, какой бы великой ни была литература, она всегда только учила, но никогда не воспитывала. В отличие от жизни»<sup>414</sup>. Такой «школой жизни», своеобразным обрядом инициации для Служкина и его учеников становится поход. Главы, повествующие о походе, написаны от первого лица. Служкин, напившийся, чтобы не выгнать Градусова, из «командиров» разжалован в «Географа» – с этого момента он становится сторонним наблюдателем. В этой роли Географ остаётся и в кульминационный момент, когда с обрыва наблюдает, как его ученики самостоятельно проходят

---

<sup>413</sup> Иванов А. Географ глобус пропил. С. 209.

<sup>414</sup> Там же. С. 226.

порог. Герой – не только «ненадёжный рассказчик», периодически проваливающийся в пьяное забытие, но и ненадёжный «помощник», если использовать ролевую терминологию, разработанную В. Проппом. Вместо того, чтобы указывать путь, Географ отправляет учеников в плавание «без руля и без ветрил», лишь иногда претендуя на то, что контролирует ситуацию.

Характерный для литературы о *лишнем человеке* мотив скитания реализуется специфически. С самого начала ясно, что поход отклоняется от маршрута: герои проезжают нужную станцию. В завершение пути, когда Служкин вместе с Машей отправляется на поиски деревни, становится очевидным, что дорога Географа не имеет определённого конечного пункта: в деревне их никто не пускает на постой, а «отцы» в это время самостоятельно отправляются переплывать Долган. Сцена в пекарне раскрывает суть похода. Служкин отказывается от любви к Маше, потому что «тогда всё моё добро оказалось бы просто свинством».

Он нарушает свой принцип – становится «залогом счастья» для юной девушки, однако Географ не присваивает её любовь, отпускает, тем самым обретая внутреннее равновесие и осознание собственного предназначения. «Мы проплыли по этим рекам – от Семичеловечьей до Рассохи – как сквозь утробу этой земли, – от древних капищ до концлагерей. Я лично проплыл по этим рекам, как сквозь свою любовь, – от мелкой зависти в тёмной палатке до вечного покоя на пороге пекарни. И я чувствую, что я не просто плоть от плоти этой земли. Я – малое, но точное её подобие. Я повторяю её смысл всеми извилинами своей судьбы, своей любви, своей души. Я думал, что устроил этот поход из любви к Маше. А оказалось, что я устроил его просто из любви. И может, именно любви я и хотел научить отцов – хотя ничему я не хотел учить. Любви к земле, потому что легко любить курорт, а дикое половодье, майские снегопады и речные буреломы любить трудно. Любви к людям, потому что легко любить литературу, а тех, кого ты встречаешь на обоих берегах реки, любить трудно. Любви к человеку, потому что легко любить херувима, а Географа, бивня, лавину, любить трудно. Я не знаю, что у меня получилось. Во всяком случае, я, как мог, старался,

чтобы отцы стали сильнее и добрее, не унижаясь и не унижая»<sup>415</sup>. Так в романе актуализируется сюжет Лабиринта, переживание кризиса провоцирует необходимость в движении, смене ситуации<sup>416</sup>.

Эпизоды похода показывают, что к *поступку* герой как истинный *лишний человек* не готов: он самоустраняется от руководства учениками, бросает их в трудную минуту, отказывается от Маши. Но, возможно, *поступком* (по М. Бахтину) Служкина парадоксальным образом и становится его рефлексия? Так или иначе несмотря на свой жалкий вид и положение, Служкин – «яркая, своеобразная, сложная и занимательная личность, мыслитель, поэт, блистательный рассказчик, романтик, хранитель исторической памяти и географ не по должности, а по судьбе, по способу взаимодействия с окружающим миром, и поэтому встреча с ним становится для его учеников подлинным событием – событием взросления, личностного выбора, личностного становления»<sup>417</sup>.

Во многом противоположный, лишённый жизнеутверждающего пафоса, образ *лишнего человека* 1990-х годов представлен в романе М. Марон «Animal Triste».

#### **4.3. Лишний человек в «литературе поворота» («Animal Triste» М. Марон)**

В исследованиях, посвящённых литературе объединённой Германии, поиск немецкой идентичности сопряжён с понятием *Wendeliteratur* (*литература поворота*). *Wende* в переводе с немецкого обозначает *поворот, рубеж, переломный момент*, а в разговорном языке – воссоединение Восточной и Западной Германии. Таким образом, термин *Wendeliteratur* относится к произведениям, написанным после 9 ноября 1989 года и, следовательно, к завершению эпохи ГДР. Однако на сегодняшний день однозначной дефиниции этого понятия нет. Сложности возникают с установлением хронологических

---

<sup>415</sup> Иванов А. Географ глобус пропил. С. 390.

<sup>416</sup> Ковтун Н. In vino veritas, или об особенностях винопития в Кызыле и Париже (версия Р. Сенчина). С. 276.

<sup>417</sup> Ребель Г.М. Уроки Географа. [Электронный ресурс]. URL: <http://ivanproduction.ru/literoturovedenie/uroki-geografa.html> (дата обращения: 6.09.2022).

рамок, авторства, тематики и проблематики, литературных жанров, поэтики<sup>418</sup>. Очевидно, что появление «литературы поворота» стало возможным только после завершения эпохи ГДР, а образ этой исчезнувшей страны становится ключевым для *Wendeliteratur*. Как отмечает С. Керстен, это литература прощания с ГДР и литература о самоидентификации в новой Федеративной Республике<sup>419</sup>.

«Animal Triste» (1996) М. Марон – роман, затрагивающий широкое поле тем; от более общих, таких как, возможность или невозможность любви в современном мире, смысл человеческой жизни, поиск себя в переломную эпоху, до частных, характерных для немецкой литературы рубежа веков: взаимоотношения выходцев с запада и с востока Германии, след эпохи социализма в сознании человека и т.д. Весь спектр тем романа объединяет мотив одиночества главной героини – палеонтолога из Берлинского музея. Одиночество – ее ключевая характеристика. Героиня одна не только потому, что стара, не потому, что большую часть жизни прожила в ГДР – государстве, которого нет. Она *всегда* была одинока, а непродолжительное прикосновение к любви разрушает монотонное течение жизни, полностью разрывая связь героини с реальностью, оставляя ей лишь воспоминания.

Манеру письма писательницы Э. Гилсон характеризует как «Erinnerungsliteratur» («литература воспоминаний»)<sup>420</sup>. Для «литературы воспоминаний» характерен специфический хронотоп: действие начинается в настоящем и движется в обратном направлении. Настоящее понимается как постоянно движущееся во временном потоке пересечение между прошлым и будущим, а все временные пласты реальности внутри произведения связаны

---

<sup>418</sup> Бурханова М.В. Специфика WENDELITERATUR (литературы «поворота») в объединённой Германии // Практики и интерпретации: журнал филологических, образовательных и культурных исследований. 2022. №2. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/spetsifika-wendeliteratur-literatury-povorota-v-obedinennoy-germanii> (дата обращения: 18.04.2023).

<sup>419</sup> Mauerfall-, Post-DDR-, Vereinigungs-, Nachwende- oder doch Wendeliteratur? Eine kleine Expedition durch einen großen Begriffsdschungel. [Электронный ресурс]. URL: <https://literaturkritik.de/id/21125> (дата обращения: 6.09.2022).

<sup>420</sup> Gilson E. «Zwiesprache mit Geistern»: Die Entschränkung der Rhetorikim Werk von Monika Maron nach 1989. // Literatur im Krebsgang. Brill. 2008. P. 125–144.



личной памятью нарратора<sup>421</sup>. Исследовательница Ли отмечает, что в литературе данного жанра фактическая история героя и необъективный вымысел соответствуют фигуре рассказчика и его «силуэту» из прошлого. Изображение пустоты прошлого Ли сравнивает с описанием этого «силуэта»: рассказчик не видит деталей, только смутные очертания фигуры, тогда как все остальное он предполагает в зависимости от точки зрения. Отсюда характерная для героя «литературы воспоминаний» невосприимчивость к событиям<sup>422</sup>.

Внутри данного жанра исследовательница выделяет характерный тип героя – *Zeitzeuge* («очевидцы»)<sup>423</sup>, впервые появившийся в послевоенной литературе. Как правило, это герои-нарраторы, для которых не столько важны оценка трагического прошлого или его прощение и принятие, сколько «предание». В романе М. Марон критика общества ГДР не играет первостепенной роли, хотя «странная эпоха» определяет сознание героини. Для нарратора здесь важны собственные ощущения о прожитых событиях, которые память уже не может точно воспроизвести. Автор использует прием «ненадежного рассказчика»: память постоянно подводит героиню, она потеряна во времени и пространстве, забывает факты. Внешняя, событийная сторона ее жизни не так важна, как ощущения героини; единственный надежный источник информации – память о чувствах, о близости.

Ещё одной особенностью *Zeitzeuge* является то, что эти герои связаны со смежными историческими эпохами, у них есть опыт, отличный от опыта других современников. Палеонтолог из ГДР, к тому же «дитя войны» ощущает себя в современности кем-то, по возрасту близким к любимому героиней брахиозавру. Отсюда – ощущение чуждости всему окружающему миру. Подобный мотив древностей присутствует и в русской прозе (см. «Иван Ауслендер: роман на пальмовых листьях» Г. Садулаева). Отчужденность палеонтолога из ГДР

---

<sup>421</sup> Lee Y. Erinnerungspraktiken in der neuen Erinnerungsliteratur „Erfundene Erinnerung“ in den Werken Im Krebsgang von Günter Grass und Austerlitz von W. G. Sebald: Dissertation zur Erlangung des akademischen Grades eines Doktors der Philosophie (Dr.phil.). Universität Konstanz. 2017.

<sup>422</sup> Там же. S. 48.

<sup>423</sup> Там же. С. 30.

декларируется уже в самом начале: «Кроме банка, где у меня счет, никому не известно, что я еще существую на свете»<sup>424</sup>. Изолированность героини от общества подчеркивается тем фактом, что она, по собственному мнению, очень стара и все, кого она знала, давно умерли: «Ныне мне сто лет, а я все жива. Впрочем, может быть, мне и девяносто, точно не помню, но вероятнее все же — сто»<sup>425</sup>. Очевидно, что смерть близких не всегда физическая – некоторые просто покинули жизнь героини, как, например, эмигрировавшая в США дочь. Впоследствии становится понятно, что старость протагонистки – это её внутреннее самоощущение, не соответствующее действительности. Детство героини пришлось на войну, соответственно, ей должно быть около шестидесяти лет, но женщина потеряла связь со временем: всё её прошлое кажется ей бывшим давно. Она – одинокая свидетельница двух безвозвратно ушедших эпох.

В качестве третьей особенности данного типа героя Ли выделяет «серую зону», в которой находятся герои, пространство между добром и злом, где «жертвы и преступники присутствуют одновременно и могут менять своё положение»<sup>426</sup>. Похожая манера изображения присутствует, например, в прозе Р. Сенчина<sup>427</sup>. У героини романа Марон данная особенность связана с бессознательностью жизни как таковой: голодное военное детство в Берлине сдохлыми крысами вместо игрушек плавно перетекло в «странную эпоху», где жизнь протагонистки шла как по накатанному: учеба, замужество, работа палеонтологом. Бессознательность усиливается зооморфными образами, сопровождающими героиню.

Само название романа «Animal triste» – «тварь (животное) печальна» – часть приписываемой Аристотелю сентенции «Omne animal post coitum triste», – одна из явных авторских характеристик. Линия жизни безымянной рассказчицы до встречи с возлюбленным маркируется близостью к различным животным: детство – игры сдохлыми крысами; молодость и замужняя жизнь – бродячие

---

<sup>424</sup> Марон М. *Animal Triste*.

<sup>425</sup> Там же.

<sup>426</sup> Lee Y. *Erinnerungspraktiken in der neuen Erinnerungsliteratur*. С. 30.

<sup>427</sup> Ганиева А.А. *Серым по серому*. С. 230-240.

кошки, принесенные дочерью, и взятые впоследствии вместо кошек черепахи, которые постепенно умирают, когда начинает отмирать старая жизнь героини. Ключевой в этом ряду образ – скелет брахиозавра, под которым в 1990-м году героиня – палеонтолог из ГДР – встречает исследователя перепончатокрылых из ФРГ Франца. Д. Чугунов отмечает, что символическая фигура брахиозавра ассоциируется в романе с восприятием любви в современном обществе: «С любовью всё, как с ящерами, весь мир радуется их смерти: Тристан и Изольда, Ромео и Джульетта, Анна Каренина, Пентесилея...»<sup>428</sup>. Мучительная близость Франца и героини напоминает животную страсть, их общение, в основном, сводится к сексу.

Автор передает равнодушие протагонистки ко всему, кроме собственной страсти: она не замечает ухода мужа, проблем дочери, не осознает, убила ли она любовника, толкнув под автобус, или тому удалось выжить<sup>429</sup>. Героиню не мучают угрызения совести, так как она находится вне моральных категорий, единственное доступное ей чувство – сожаление, что любовь прошла, а она так и не сумела до конца познать её. Прикосновение к любви вызывает у героини раскол сознания, а смерть возлюбленного – конец отношений – провоцирует обострение чувства одиночества. Неприкаянность и изоляция, характерные для протагонистки, достигают своего «акме», высшей точки, что окончательно «выбрасывает» героиню из общества и эпохи, погружает в тоску. Словно бы перефразируя И.А. Бунина, нарратор отмечает: «Представляя себе любовь как заключенного с пожизненным сроком, которому удалось бежать, я особенно хорошо понимаю, отчего в редкие минуты свободы она так бушует, отчего безжалостно нас мучит, то вознося на вершину блаженства, то бросая в бездну отчаянья. Словно хочет показать, что готова всё нам простить, если только мы позволим ей властвовать, и как она накажет нас, если мы ей этого не позволим»<sup>430</sup>.

---

<sup>428</sup> Чугунов Д.А. Немецкая литература 1990- годов. Ситуация «поворота». С. 179.

<sup>429</sup> Там же. С. 175.

<sup>430</sup> Марон М. *Animal Triste*.

Неуправляемая стихия любви противопоставляется собственной истории героини: кажущаяся управляемость и типичность жизни в закрытой стране – «странная эпоха» – регулирует существование героини внутри системы. «Поворот» 1989-го года – воссоединение Германии – первое стихийное событие, которое делает возможным встречу протагонистки с возлюбленным из Западного Берлина и, в то же время, обнажает чуждость героини окружающему миру, меняет её отношение к своей предыдущей жизни: «Как и всякая судьба в Восточной Европе, моя судьба была подчинена абсурдному произволу и дичайшим образом переломана»<sup>431</sup>. Главной своей бедой рассказчица считает тот факт, что у нее украли прошлое, вплоть до палеозоя и мезозоя: государство выучило её на палеонтолога, но не давало возможности заниматься научной деятельностью, так как для этого нужно было выезжать в капиталистические страны. Потерю прошлого героиня переживает несколько раз: после войны, когда нужно было отказаться от позорной истории Рейха; в ГДР, где нельзя было учить историю, иметь различные точки зрения и заниматься любимым делом – наукой; после объединения Германии, когда весь предыдущий опыт героини оказался не у дел.

Желание героини самореализоваться постоянно сталкивалось с непреодолимыми препятствиями, одним из которых стала Берлинская стена: «...уродливая бетонная конструкция трехметровой высоты отделяет меня не просто от остального человечества, но и от всей его древнейшей истории. Украли у меня палеозой и мезозой, меловой период и юрский период, украли все, чему я собиралась посвятить жизнь»<sup>432</sup>. Эта невозможность найти своё место в мире, проявить себя, высказываться укрепляют связь нарратора с брахиозавром, который постепенно заменяет ей внутреннего собеседника. Из-за невозможности изучать этих таинственных доисторических животных героиня всю свою любовь к ним обрушивает на единственного доступного ей динозавра, образ которого

---

<sup>431</sup> Марон М. *Animal Triste*.

<sup>432</sup> Там же.

обретает ещё одно значение – узости доступного окружающего мира и возможностей его изучить и понять.

Молчаливый диалог рассказчицы со скелетом брахиозавра однажды прерывает неожиданно появившийся Франц, и эта встреча становится для героини роковой. Смена эпох для палеонтолога из ГДР обозначилась не столько внешними переменами, сколько внезапно сломавшимся монотонным течением абсурда. Любую реакцию на «поворот» 1989-го года героиня связывает с особенностями «снедавшей» каждого человека «внутренней тоски»: «Неожиданную смену эпох каждый понял тогда как сигнал, которого втайне ждал. Одни отдались созерцанию, другие ценой катастрофического слома обрели второе дыхание, — зависело это в первую очередь от характера и особенностей снедавшей их тайной тоски, от того, сохли ли они, заброшенные, в полузабытьи, или сидели на хорошем питании в тихом уголке, охваченные жаждой свободы. А я встретила Франца»<sup>433</sup>. Важно отметить, что для рассказчицы любовь к Францу становится не случайно появившимся светлым чувством к другому человеку, а привязанностью к образу, которая явилась «конечным смыслом вопиющей тоски».

Прежде считавшая себя неспособной не только на взаимные чувства, но и на физическую страсть героиня постепенно открывает для себя мир плотского наслаждения. Свою физическую неразвитость она связывает с укоренившимся в сознании образом матери, которая была «слишком женственной» и не смущалась это демонстрировать. Ужас перед материнской женственностью перерастает у героини в отвращение, вплоть до тошноты, к любому женскому телу, в том числе и к своему собственному. Вспыхнувшая привязанность Франца со временем не только примеряет героиню с собственным телом, но и обнажает культурные различия между влюблёнными, которые проявляются как в языке, так и в восприятии окружающего мира: «Про что я говорю: “конечно”, про то Франц говорит: “понятное дело”, я ведь из Берлина, а он из Ульма. Именно поэтому

---

<sup>433</sup> Марон М. Animal Triste.

после войны солдаты оккупационной армии ему давали шоколадки и жевательную резинку, а мне ничего не давали, ведь Францевы солдаты – американцы, а мои – русские, у них самих ничего не было»<sup>434</sup>. Данные различия подчёркивают уникальность опыта героини, её обособленность: она не знает, когда появились чулки, не пробовала шоколад в детстве, а вместо духовных гимнов может спеть только гимн Сталину по-русски.

В конечном итоге именно эти различия стали почвой для отчуждённости героев, положили начало их разрыву. Ключевым эпизодом здесь становится исполнение рассказчицей гимна Сталину. Песня «О Сталине мудром» – символ временных ложных ценностей, которые прививали героине с детства. Им противопоставляются исполняемых Францем церковные хоралы – «правильные песни». Свои старые убеждения героиня воспринимает как «ложную веру», а бравурное исполнение на коленях перед возлюбленным гимна Сталину как предательство этих ценностей: «Ложная вера и предательство — вдвойне ужасно. Еще пока я выводила слова, мне показалось: внутри Франца, хоть он и развлекался, что-то вспыхнуло такое... назвать это презрением было бы сильно, а отчуждением — слабовато»<sup>435</sup>. Разлад обнажает экзистенциальную глубину противоречий между влюблёнными, неукоснительно приближает трагический финал.

**Выводы по главе 4:** Обобщая сказанное, можно отметить, что зародившийся как реакция на неудавшиеся общественные преобразования XIX века тип *лишнего человека* в литературе 1990-х продолжает развиваться. Трансформируясь от *байронического героя* до потерянного в водовороте истории интеллектуала XX века, этот тип персонажа не теряет связи с классическим образцом *лишнего человека*. По-прежнему, он – как и другие герои трикстерской парадигмы – продукт кризисной эпохи, когда разочарование в только что минувших переменах порождает ощущение трагизма, отчуждённости,

---

<sup>434</sup> Марон М. Animal Triste.

<sup>435</sup> Там же.

внутреннего разлада. В этой связи логичным является обращение авторов к новейшей истории (развал Советского Союза, объединение Германии). Через время сохраняется ряд классических черт *лишнего человека*: навязчивая авторефлексия, «больная натура», близость к смерти, осознание собственной исключённости из общества. Наряду с социальными причинами, констатируется онтологическая *лишность* героя, ощущение неполноты бытия.

В отечественном романе на первый план выходит поиск утраченного идеала и желание близости с природой, создаётся открытое пространство для реализации традиционной *философии надежды*. В немецком романе героиня, напротив, не идеолог: она просто «вынесена за скобки» истории. Принципиальным отличием от русского восприятия модели *лишнего человека* становится явная эмоциональная притуплённость героини М. Марон. Противоречие «пустоты жизни» и «глубокости природы» сводится постепенно к катастрофическому обнищанию последней. Смена эпох, установившееся видимое благополучие не могут исправить сложившейся сущности человека.

Важным условием выживания *лишнего человека*, признаком его витальности, становится умение смеяться над собой. Если Географа спасает его трикстерская натура, обесценивающая трагизм как таковой, то безымянная героиня М. Марон неспособна к самоиронии. Отсюда – невозможность преодоления отчуждённости. Общим для обоих текстов остаётся авторский посыл: литература о *лишнем* герое обращена к поискам внутренних констант, позволяющих человеку оставаться человеком, противостоять духовному умиранию вопреки всем ужасам жизни. Трагическое восприятие современности только усиливает этот пафос.

## Глава 5. Тип *голо́го человека*: карнавализация, демонизация, трансформация

*Аннотация.* В главе исследуются истоки и особенности зародившегося в средневековой литературе и актуализировавшегося в культуре XX века типа *голо́го человека*. Анализируются проявления данного типа в литературе разного мимесиса: «ретроантиутопии» «Кысь» Т. Толстой и автобиографическом романе «Сердце-зверь» Г. Мюллер. Выбор текстов обусловлен их репрезентативностью с точки зрения анализа образов *голо́го человека* и *голо́го мира*. Оба текста являются показательными произведениями словесности исследуемого периода, отмечены различными премиями.

### 5.1. *Голый человек*: история и поэтика образа

Парадигма типа *голо́го человека* в литературе XX-го века выстраивается через образы *зэка*, *жертвы* концентрационного лагеря, тоталитарного режима, не имеющей ничего за душой, незащищённой никакими законами: ни человеческими, ни божьими. Данный тип широко используется в политическом контексте эпохи и связан с проблемой Власти. Рассматривая концлагерь как важнейшую модель политических и правовых отношений XX века, Дж. Агамбен вводит понятие *голой жизни* как места пребывания *homo sacer*, зоны «чрезвычайного положения», где право не действует, а незащищённый законом человек находится в своём биологическом состоянии<sup>436</sup>.

Через противопоставление «личность – Государство» с его монополией на насилие *голый человек* встраивается в образную систему текстов с экзистенциальной проблематикой, так ли иначе связанных с переосмыслением Истории. Завершение холодной войны в посттоталитарных государствах ознаменовалось изменениями в отношении к прошлому, трагичному и, во

---

<sup>436</sup> Агамбен Дж. Номо sacer. Суверенная власть и голая жизнь. М.: Европа, 2011.



многих случаях, до конца не высказанному. Историк и политолог О.Ю. Пленков пишет, что формы этих изменений разнообразны: критика официальных версий истории; восстановление следов уничтоженного или отнятого прошлого; культ корней и развитие генеалогических изысканий; бурное развитие всяческих мемориальных мероприятий; юридическое сведение счётов с прошлым<sup>437</sup>.

Литература не осталась в стороне от общекультурных социальных тенденций. Так, например, в 1991 году выходит в свет книга немецкого писателя и публициста Р. Штольца «Немецкий комплекс» («Der deutsche Komplex»), в которой автор отмечает постепенный переход старой темы «немецкая нация и национал-социализм» в новую – «немецкая нация и человечество». В это же время начинает по-новому звучать тема отношений между Западом и странами бывшего «соцблока», появился целый ряд произведений, в которых изображение бывшего Советского Союза не было связано с противопоставлением идеологий: «33 мгновения счастья. Записки немцев о приключениях в Питере» («33 Augenblicke des Glücks. Aus den abenteuerlichen Aufzeichnungen der Deutschen in Piter», 1995) Ин. Шульце, «Герои, как мы» («Helden wie wir», 1995) Т. Бруссига, «Игровая зона» («Spielzone», 1999) Т. Дюккерс и др.<sup>438</sup>

Кроме всего прочего литература этого периода демонстрирует новый взгляд на войну, сочетание пацифизма и доходящего до натуралистических форм реализма<sup>439</sup>. Эта черта ярко проявилась в таких произведениях как «Прокляты и убиты» (1994) В. Астафьева, «Генерал и его армия» (1994) Г. Владимова, «Бунташный остров» (1994) Ю. Нагибина и др.<sup>440</sup>. Наряду с темой войны переосмысляются трагедии недавнего прошлого в прозе Г. Медведева (повести «Ядерный загар», «Энергоблок» и «Чернобыльская тетрадь», 1990), в романе «Знак зверя» (1992) О. Ермакова, повести «Кавказский пленный» (1995)

---

<sup>437</sup> Пленков О.Ю. Что осталось от Гитлера? Историческая вина и политическое покаяние Германии. СПб.: Владимир Даль, 2019. С. 23.

<sup>438</sup> Чугунов Д.А. Немецкая литература 1990- годов. С. 30.

<sup>439</sup> Маркова Т.Н. Русская военная проза 1990-2000-х годов // Филологический класс. 2015. №1 (39). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/russkaya-voennaya-proza-1990-2000-h-godov> (дата обращения: 14.09.2022).

<sup>440</sup> Ковтун Н.В. Образ школяра в прозе Б. Окуджавы о войне // Проблемы исторической поэтики. 2023. №1. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/obraz-shkolyara-v-proze-b-okudzhavy-o-voyne> (дата обращения: 24.08.2023).

В. Маканина, романе «Господин Гексоген» (2002) А. Проханова... Весь XX век как период, исполненный катастроф, ярко демонстрирующих человеческую неадаптивность, пошлость, закоренелый эгоизм, представлен в принципиальном для нашей темы романе-панораме Г. Грасса «Моё столетие» («Mein Jahrhundert»), вышедшем в 1999-м году. Нарративная структура итогового романа немецкого классика, выносящего приговор противоречивой эпохе, не оставляет сомнений в качественном изменении дискуссии об историческом прошлом: в центр внимания всё больше выдвигаются судьбы отдельных людей. В полную силу в конце века зазвучала тема Холокоста, через личные истории героев представлена трагедия войны, ссылок и лишений.

Опыт двух мировых войн, революций, геноцида, локальных военных конфликтов, и главное – тоталитаризма, находит отражение в художественном мире, требует специфического героя. Невыносимая жизнь индивида, помещённого в удушающие условия диктатуры, его внутреннее бытие и экзистенциальное поражение, выражающееся в его *голосте*, становится темой исследования многих авторов рубежа XX–XXI веков<sup>441442</sup>. Естественно, что данная тема не ограничивается произведениями русской и немецкой литератур. Исторический опыт многих стран в XX веке поставил под сомнение тезис о разумности человечества: калейдоскоп трагедий и жертв, кажется, невозможно осознать, измерить. Попытки осмыслить катастрофы XX века А. Солженицыным, В. Шаламовым, Ю. Домбровским, В. Гроссманом, И. Кертесом, Х. Семпруном, П. Леви, Ж. Амери не оставляют сомнений в необходимости анализа этих трагедий<sup>443</sup>. В романах, послуживших материалом исследования для данной главы, разнятся «условия пребывания» *голового человека*: Бухарест времён Чаушеску и фиктивное антиутопическое пространство... Однако, какими бы разными ни казались эти условия, они всегда представляют собой *изнаночный мир*, противоречащий самой природе человека.

---

<sup>441</sup> Меньшикова Е. Смех Протея: феномен гротескного сознания. СПб.: Алетей, 2015.

<sup>442</sup> Франк И. Прыжок через быка. Опыт фантастического расследования. М.: Издательский дом ВКН, 2021.

<sup>443</sup> Пленков О.Ю. Что осталось от Гитлера? Историческая вина и политическое покаяние Германии. С. 84.

По определению Н.В. Ковтун, *голый человек* – герой, застрявший на границе двух миров; представитель «кромешного мира», который, нарастая в голости и бедности, внедряется в мир подлинный, заменяя и вытесняя его<sup>444</sup>. В русской литературной традиции этот тип персонажа имеет долгую историю и является достаточно изученным (работы Д.С. Лихачёва, О.Б. Лебедевой, Х. Гюнтера, Н. Ковтун, О. Толмачевой, Е. Меньшиковой и др.). Уже в древнерусских текстах прослеживаются характерные особенности *голового* героя. Так многочисленные повести о Фоме и Ерёме рисуют образы беспомощных, неумелых, *ни на что не годных людей*. За что бы они ни брались – всюду терпят неудачи: «У них не получается с пахотой, торговлей, рыбной ловлей; всё кончается тем, что их бьют, выталкивают, осмеивают, в итоге они тонут, оказавших в дырявых лодках»<sup>445</sup>. Их двойное положение – характерный признак *голового человека*. С одной стороны, говорится о том, что Ерёма и Фома «пили-ели сладко», но при этом «Ерёма ел редьку, Фома чеснок». Абсурд, окружающий этих персонажей, их пограничное положение («хорошо» и «плохо» одновременно), несовпадение дискурсов (того, что говорится, с тем, что есть) – определяющие признаки *голового* героя. Русскую смеховую культуру в целом отличает трагический субстрат, что связано с *мотивом раздвоения реальности* (карнавал в европейской традиции заменяет настоящее, но не двойит), отсюда же развитие мотива *двойничества*, указывающего на вывернутость, шутовской характер происходящего<sup>446</sup>.

Другой ключевой текст – «Азбука о голом и небогатом человеке» – рассказывает о неимущем скитальце, который «ходит весь день не едши» и «негде ему голову приклонить», а сердце у него «с кручины пропало»<sup>447</sup>. В этом

---

<sup>444</sup> Ковтун Н.В. «Голоый человек» А. Солженицына на фоне «новой лагерной прозы»: pro et contra // Филологический класс. 2019. №2 (56). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/golyuy-chelovek-a-solzhenitsyna-na-fone-novoy-lagernoy-prozy-pro-et-contra> (дата обращения: 08.06.2023).

<sup>445</sup> Российский гуманитарный энциклопедический словарь. М.: Гуманит. изд. центр ВЛАДОС: Филол. фак. С.-Петербург. гос. ун-та, 2002. [Электронный ресурс]. URL: [https://humanities\\_dictionary.academic.ru/2759](https://humanities_dictionary.academic.ru/2759) (дата обращения: 21.09.2022).

<sup>446</sup> Ковтун Н.В. "Голоый человек" А. Солженицына на фоне "новой лагерной прозы": pro et contra.

<sup>447</sup> Азбука о голом и небогатом человеке [Текст]. // Лихачев Д.С., Панченко А.М. Смех в Древней Руси. [Электронный ресурс]. URL: <http://drevne-rus-lit.niv.ru/drevne-rus-lit/lihachev-panchenko-smeh/azbuka.htm?ysclid=15nemmam7z725684974> (дата обращения: 21.09.2022).

произведении появляется исповедальная форма повествования от первого лица, что будет предпочтительной нарративной формой текстов о *голом человеке*. Также из характерных особенностей, заимствованных новейшей литературой, в «Азбуке...» присутствует особый способ представления рассказчика: «Персонажи произведений русской демократической сатиры в целях художественного обобщения либо безымянны, либо определены как социальный или нравственный тип. Они обычно не имеют индивидуальных примет и собственных биографий, однако это не образы-схемы, носители абстрактных добродетелей и пороков, а живые образы людей, попавших в беду и оказавшихся *на дне общества*»<sup>448</sup>. Доминирующий эмоциональный фон «Азбуки...» – чувства безысходности и одиночества.

В «Повести о Горе-Злочастии» (XVII век) автор демонстрирует новое отношение к человеческой личности: не столько осуждает оказавшегося в *голости* человека, сколько сочувствует его судьбе. По сюжету Бог в наказание послал людям «срамные позоры немерные, безживотие злое, сопостатные находы, злую, немерную босоту и наготу, и бесконечную нищету»<sup>449</sup>. Так и «молодец», не послушавшийся наказов родителей, просыпается голый и обобранный, накрытый лишь «гункою кабацкою», без имущества, денег, друзей. Вынужденный заново начинать жизнь в чужой стороне, герой искушается Горем, которое является ему то в виде Архангела Гавриила, то «босо-наго, нет на Горе ни ниточки». Горе – внешняя злая сила, которую останавливают только стены монастыря. Оно соблазняет свободой, которую даёт нагота: призывает «молодца» вновь вернуться в кабак и всё пропить, потому что «из раю нагих и босых не выгонят».

Частично с древнерусским периодом (XV–XVII века) совпадает время расцвета немецкой бюргерской и народной литературы, где традиционно *голый человек* может быть связан с фигурой *дурака, шута*. Являясь достаточно

---

<sup>448</sup> Травников С.Н. История древнерусской литературы. [Электронный ресурс]. URL: [https://studme.org/55326/literatura/istoriya\\_drevnerusskoy\\_literatury](https://studme.org/55326/literatura/istoriya_drevnerusskoy_literatury) (дата обращения: 21.09.2022).

<sup>449</sup> Лихачев Д. С. Повесть о Горе-Злочастии // История русской литературы: В 10 т. / АН СССР. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1941–1956. Т. II. Ч. 2., 1948. С. 207–221.

сложным и противоречивым образом, шут – не только символ карнавальной свободы, но и тщетности земного существования, «пренебрежения заповедями». Кроме того, в фигуре шута можно было увидеть облик Смерти. Не случайно в Большой базельской пляске Смерти она танцует в шутовском наряде<sup>450</sup>. Образ шута маркирован символикой *изнанки*. Так, например, его атрибуты являют собой двойную суть «хозяина». Зеркало в официальном дискурсе – символ непорочности и чистоты Девы Марии, в руках шута маркирует грех самолюбования. Шутовской канат – дорога на небеса, с одной стороны, и символ чёрта, утаскивающего души в ад, – с другой. Колпак ассоциировался с ослом: в Евангелии именно на этом животном Иисус въехал в Иерусалим, тогда как управляемый шутом осёл становится символом глупости, похотливости. Хитрость сатаны подчёркивал лисий хвост шута, отражая идею грехопадения и лукавства<sup>451</sup>.

Шут, дурак – необходимое действующее лицо «адовой повозки», участвовавшей в карнавальных шествиях и ставшей прообразом знаменитого «корабля дураков». Этот образ, заимствованный литературой, явил новую грань шутовства: безумие изнаночного мира, его непригодность для жизни, порочность. И.С. Макарова отмечает историчность «корабля дураков»: стремясь очистить города от больных всех мастей, в том числе и умалишённых, власти насильно высылали их за пределы городского поселения; в случае с сумасшедшими заботу о них нередко поручали матросам, отбывающим в очередное плавание, пытаясь таким образом обезопасить себя от повторной встречи с нежелательными горожанами. Особое распространение такая практика получила на территории Германии<sup>452</sup>.

---

<sup>450</sup> Гусева С. В. «Дурацкая литература» и карнавальный «Праздник дураков»: особенности интерпретации традиций, мотивов и образов // Проблемы истории, филологии, культуры. 2007. №18. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/duratskaya-literatura-i-karnavalnyy-prazdnik-durakov-osobennosti-interpretatsii-traditsiy-motivov-i-obrazov> (дата обращения: 08.06.2023).

<sup>451</sup> Там же.

<sup>452</sup> Макарова И.С. Мифопоэтический образ Корабля дураков в искусстве Северного Возрождения (анализ поэмы С. Бранта и картины И. Босха) // Известия РГПУ им. А.И. Герцена. 2014. №171. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/mifopoeticheskiy-obraz-korablya-durakov-v-iskusstve-severnogo-vozhzhdeniya-analiz-poemy-s-branta-i-kartiny-i-bosha> (дата обращения: 31.07.2022).

В «Истории безумия в классическую эпоху» М. Фуко следующим образом комментирует историко-культурный сюжет плавания «корабля глупцов»: «Безумец заперт на его борту, словно в тюрьме, побег из которой невозможен; он – всецело во власти реки с тысячью ее рукавов, моря с тысячью его путей, их великой переменчивости, неподначальной ничему. Он – узник, стоящий посреди самой вольной, самой широкой из дорог»<sup>453</sup>. Эта метафорически переосмысленная характеристика пространства функционирования *голового человека* впоследствии сохранится и в искусстве новейшего времени.

В 1494-м году доктор права, профессор Базельского университета С. Брант выпускает стихотворную сатиру «Корабль дураков», в которой перед читателем в карнавальном шествии проходит целая флотилия людских пороков, грехов и заблуждений. «Путь корабельный» представляет собой бесцельное блуждание по *лабиринту*: И.С. Макарова указывает на связь сюжета с гомеровской «Одиссеей». С одной стороны, об этом говорят многочисленные аналогии, которые проводит Брант, сопоставляя фантастические приключения царя Итаки на пути к дому и перипетии глупцов, направляющихся в вымышленную Наррагонию<sup>454</sup>. Ключевой характеристикой персонажей становится их *безвольность*, невозможность противостоять собственным порокам, а, следовательно, и безжалостной судьбе. Представляя собой вариацию масленичного «рая пьяниц» – «корабля святого Рёйнерта» – корабль зла, руководимый шутом, без руля и ветрил несёт души прямо в ад.

Наследуя традицию дидактико-сатирической «литературы дураков», Г.Я.К. Гриммельсгаузен создаёт в 1668-м году свой самый известный роман «Симплициссимус» («Der Abentheuerliche Simplicissimus Teutsch»), главный герой которого – «простак из простаков» – носит в себе черты не только *плута*, но и *голового человека*, его шутовство глубоко трагично. Симплиций – пастушок

---

<sup>453</sup> Мишель Фуко. История безумия в классическую эпоху. СПб.: Книга света. 1997. С. 33.

<sup>454</sup> Макарова И.С. Мифопоэтический образ Корабля дураков в искусстве Северного Возрождения (анализ поэмы С. Бранта и картины И. Босха).

из Шпессарта, чистый сердцем, наивный, которого начавшаяся Тридцатилетняя война согнала с места и заставила всё испытать, перепробовать. Окружающие поступают с ним безжалостно, однако он остаётся простаком из простаков. Роман наполнен картинами народных бедствий. В своём протесте против войны Гриммельсгаузен выступает с позиции крестьянства, демонстрируя тяжести испытаний, выпавших на долю простых людей<sup>455</sup>. Анализируя лиминальность Симплиция, А.С. Кузнецов пишет, что эта черта проявляется в неустойчивом положении героя: постоянных перемещениях в пространстве и по социальной лестнице<sup>456</sup>. Согласно В. Тернеру, лиминальность связана с пересечением границ, с пребыванием в необычном, промежуточном состоянии<sup>457</sup>. Эта же особенность – одна из ключевых для фигуры трикстера. *Голость* маркирует отсутствие статуса у Симплиция: в одной из сцен он предстаёт перед людьми нагим, в других эпизодах – носит шутовской колпак, а за хитрые проделки ему приписываются колдовство и способность становиться невидимым. Симплиций дважды разыгрывает роли шута и чёрта, а один из его «социальных статусов» – оборванный нищий, который просит у дороги еду<sup>458</sup>. При всём этом Гриммельсгаузен выбирает для романа оптимистичный финал: автор верит в духовную возрождающую силу простого народа. Простак из простаков побеждает смехом страхи загробных мучений и скорого конца света, общее настроение обречённости и безысходности, тем самым завершая выполнение своей трикстерской функции.

Уже в XIX веке, на этапе более обострённого и трагического осмысления действительности немецкими романтиками, в частности в творчестве Э.Т.А. Гофмана, «страшный мир», вторгаясь в обыденную гражданскую жизнь, рождает чудовищ. Так в голости и бедности оборванная крестьянка производит на свет крошку Цахеса. Этот образ – родоначальник уже упоминавшейся плеяды

---

<sup>455</sup> Мишина Л.А. История культуры Германии: учеб. пособие / Л.А. Мишина. М.: АНО «РИО», «Русская панорама», 2013. С. 141.

<sup>456</sup> Кузнецов А. С. Симплициссимус Г. Гриммельсгаузена как персонификация трикстера // Новый филологический вестник. 2015. №3 (34).

<sup>457</sup> Тернер В. Символ и ритуал. М.: Главная редакция восточной литературы издательства «Наука», 1983. С. 18.

<sup>458</sup> Кузнецов А. С. Симплициссимус Г. Гриммельсгаузена как персонификация трикстера.

полусказочных уродливых тиранов и манипуляторов немецкой литературы: от сатирических романов Г. Манна («Учитель Гнус, или конец одного тирана», «Верноподданный») до постмодернистского «Парфюмера» П. Зюскинда<sup>459</sup>. Тяготение Гофмана к непостижимому в душевной жизни человека, пристрастие автора к мотиву двойничества, уродливым состояниям души, метафизика особого восприятия противодействия добра и зла оказали влияние на становление творческой манеры молодого Ф.М. Достоевского. А. Григорьев делает по этому поводу следующее замечание: «Гофман до того взгляделся в немецкую филистерскую жизнь, что она начала являться ему в ломаных, чудовищных, фантастических формах; точно так же г. Достоевский до того углубился в анализ чиновничьей жизни, что скучная, нагая действительность уже принимает для него форму бреда, близкого к сумасшествию»<sup>460</sup>. Актуальность исследованного классиком «страшного мира», от петербургских углов и подвалов до осторожного поселения в Омске, определила тематическую направленность ряда более поздних текстов, во многом задала траекторию развития литературы о «человеке изнанки».

В связи с общей политизацией мирового искусства в конце XIX – начале XX веков образ *голового человека* вновь актуализируется в литературе модерна. Так, например, Шариков из повести М.А. Булгакова «Собачье сердце», «пришедший в мир голым и голодным, <...> смешон только в пространстве профессорской квартиры, когда же он примыкает к власти пролетариата, где нагота и голод – реальность, становится страшен»<sup>461</sup>.

Новое ощущение жизни рубежа XIX–XX веков нашло отражение в образе *голового человека*, созданного Ф. Кафкой. «Глубинная модель произведений писателя – невозможность коммуникации и диалога. Утрата “почвы под ногами”, разыменование изображённого мира, замирание времени и сворачивание пространства, темы отчуждения и страха, появление расщеплённого,

---

<sup>459</sup> Подробнее об этом см. 3-ю главу настоящего исследования.

<sup>460</sup> Гиленсон Б.А. Русская классика в мировом литературном процессе, XIX – начало XX века: учебное пособие / Б. А. Гиленсон. М.: Вузовский учебник: ИНФРА-М, 2014.

<sup>461</sup> Меньшикова Е. Смех Протея: феномен гротескного сознания. С. 105.



анонимного, не способного к диалогу и пониманию героя, вброшенного в холодный, бюрократический, inferнальный, китчевый мир – таковы основные черты художественного мира Кафки»<sup>462</sup> – отмечает В.Г. Зусман. Все перечисленные особенности базируются на философии Кафки, сложившейся на основе известной ницшеанской концепции смерти «старого Бога» и блуждании в бесконечном «Ничто». Персонажи Кафки находятся в мире, где бог удалился, перестал отвечать людям, поместив между собой и людьми промежуточные инстанции и структуры. Существовая в точке разрыва, герои подвергаются воздействиям одновременно потусторонних и посюсторонних сил.

Ничего не имущий за душой *голый человек* – часто встречающийся персонаж в культуре русского авангарда, у чинарей (А. Введенский, Д. Хармс), что связано с восприятием наготы и неприкаянности как маркеров свободы от вещественного мира<sup>463</sup>. Как отмечает Н.В. Ковтун, «подлинный ренессанс тема *гололого*, смешного, уродливого человека переживает в культуре постмодерна, когда абсурд становится обыденностью, что делает перспективным альянс трагического и комического (Вен. Ерофеев, В. Сорокин, Ю. Мамлеев, Д. Пригов, Т. Толстая). Т. Толстая в романе “Кысь” (2000) поднимает вопросы онтологического порядка, но встраивает их в фантазмагорическую форму, что и позволяет посткатастрофическому, внеэволюционному “кромешному миру” придать «веселую относительность»<sup>464</sup>.

Образ *гололого человека* по-новому воплотился в таком тематическом направлении отечественного литературного процесса как *лагерная проза*, которое Л.С. Старикова в работе «Лагерная проза» в контексте русской литературы XX века: понятие, границы, специфика» определяет следующим образом: тематическое направление, проявившееся в развитии русского литературного процесса конца 50-х – 90-х годов XX века, создающее

---

<sup>462</sup> Зусман В.Г. Художественный мир Франца Кафки. // Кафка Ф. Романы. Новеллы и притчи. Афоризмы. Письмо отцу. Завещание. М.: НФ «Пушкинская библиотека», АСТ, 2004. С. 10–12.

<sup>463</sup> Шадрин А.А. Сопредельные миры чинарей. Герменевтика концепта «Теории слов» Л.С. Липавского: монография. Ижевск: Удмуртский университет, 2016. С. 35–44.

<sup>464</sup> Ковтун Н.В. «Голый человек» А. Солженицына на фоне «новой лагерной прозы».

художественный образ лагеря в творческой рефлексии писателей (очевидцев, наблюдателей со стороны, тех, кто не видел вообще или изучал по архивам, воспоминаниям)<sup>465</sup>. «В процессе политических репрессий, развернувшихся сразу после прихода к власти большевиков, но приобретших новый (индустриальный) масштаб в 1930-е годы, была создана новая страна – ГУЛАГ. Это был целый материк, куда правящий режим сбрасывал самые лучшие, самые светлые умы страны: писателей, учёных, инженеров, талантливых и высококвалифицированных интеллигентов, мастеровитых рабочих, работающих крестьян, деловитых хозяйственников, командиров Красной Армии. В этой стране ГУЛАГ, населённой огромной массой людей, которых правящий режим превратил в бесправных рабов, не могла не сложиться особая эмоциональная атмосфера»<sup>466</sup>. В качестве отклика на трагические исторические события 1930-х лагерная проза выводит на первый план образ голого героя – *зека*, лишённого всего, униженного, растоптанного.

Так в рассказе А.И. Солженицына «Один день Ивана Денисовича» (1959) герой выживает в пространстве лагеря. Он – «человек робкий», подчиняется тюремному начальству, пытается сберечь этические нормы. Бытие в лагере автор рисует как трагический карнавал, а сам лагерь – как модель «перевернутой церкви», где замкнутый в однообразном адском пространстве человек ежедневно вынужден по крупицам собирать себя. В финале «Одного дня...» складывается всеобъемлющая картина мира как лагеря, главным лицом которой и становится зэк – *голый человек*, лишенный всего, что необходимо для жизни, но именно его усилиями возведена страна. «Кромешный мир», к которому притерпелся герой, научившись и здесь быть «почти счастливым», вызывает гнев, но и сострадание к «голому человеку», что и разрушает власть антимира<sup>467</sup>. В романе «В круге первом» (1968) интеллектуалы – обитатели шарашки – не просто обобраны

---

<sup>465</sup> Старикова Л.С. «Лагерная проза» в контексте русской литературы XX века: понятие, границы, специфика // Вестник КемГУ. 2015. №2-4 (62). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/lagernaya-proza-v-kontekste-russkoy-literatury-hh-veka-ponyatie-granitsy-spetsifika> (дата обращения: 06.08.2022).

<sup>466</sup> Лейдерман Н.Л., Липовецкий М.Н. Русская литература XX века: 1930-е – середина 1950-х годов. С. 454.

<sup>467</sup> Ковтун Н.В. «Голоый человек» А. Солженицына на фоне «новой лагерной прозы».

государством и самой историей, но делают аскезу личным выбором: не желая потворствовать режиму они вынуждено возвращаются в лагерь. *Голость* для них – возможность сохранить себя в свободе от внешнего мира<sup>468</sup>. В свою очередь, в прозе В. Шаламова лагерь сравнивается не с адом, а с местом, несовместимым с бытием как таковым, где «вообще нет людей»<sup>469</sup>. Классическая концепция *голового человека* – зека нашла своё отражение и в ряде текстов *новой лагерной прозы*, таких как «Обитель» (2014) З. Прилепина, «Авиатор» (2015) Е. Водолазкина, «Зулейха открывает глаза» (2015) Г. Яхиной. В эссе «Ракурс» В. Маканин предлагает трактовать и всю историю русского романа XX в. как историю оголения героя, превращения его в «голь перекаатную»<sup>470</sup>. Не последнюю роль в этом процессе играет мотив *отчуждения* вообще, и *отчуждения культуры* в частности – один из ключевых в формировании образа *голового* мира. Этой теме посвящён роман Т. Толстой «Кысь».

## 5.2. *Голый человек* в романе Т. Толстой «Кысь» (2000)

«Кысь» представляет собой роман-деконструкцию существующих в русской культуре мифов. Автор не столько рефлексировал на историю государства, исследует корни насилия, сколько ищет культурные константы, переосмысливает их, выстраивая в том числе и собственную трикстерскую позицию. Прежде чем мы перейдём к анализу образа *голового человека*, хотелось бы отметить такую особенность прозы Т. Толстой, как обращённость к «сказочному сознанию» внутри текста. «Сказочное мироотношение – как отмечает М.Н. Липовецкий – предстаёт <...> как универсальная модель созидания поэтической утопии, в которой единственно и можно жить»<sup>471</sup>. Такое превращение «культурных мифов в сказки культуры» в малой прозе автора

---

<sup>468</sup> Ковтун Н.В. «Голый человек» А. Солженицына на фоне «новой лагерной прозы»..

<sup>469</sup> Подорога В. Время ПОСЛЕ. ОСВЕНЦИМ И ГУЛАГ: Мыслить абсолютное Зло. М.: Логос, 2013. С. 104.

<sup>470</sup> Маканин В. Ракурс. Одна из возможных точек зрения на нынешний русский роман. [Электронный ресурс]. URL: [https://magazines.gorky.media/novyi\\_mi/2004/1/rakurs-2.html?ysclid=117ucxxb2e965200724](https://magazines.gorky.media/novyi_mi/2004/1/rakurs-2.html?ysclid=117ucxxb2e965200724). (дата обращения: 20.05.2022).

<sup>471</sup> Лейдерман Н.Л., Липовецкий М.Н. Современная русская литература: 1950-1990-е годы. С. 468.

снимает и преодолевает трагизм модернистского сознания, вместо него являя новое, самоироничное, и демонстрируя сказочную условность всяких попыток гармонизации<sup>472</sup>. Эта особенность в романе «Кысь» приобретает несколько иной характер. Также, как и в рассказах Т. Толстой, здесь происходит трансформация авторитетных мифов культуры в сказочную игру с ними. В произведении деконструируется один из центральных для русской культуры мифов – ожидание от «книги» высшего и спасительного знания о жизни. Литературоцентризм отечественной культуры травестируется и пародируется<sup>473</sup>.

Роман «Кысь» вписывается вместе с произведениями Г. Мюллер в парадигму так называемой *экзистенциальной прозы*. С.А. Кибальник, анализируя отличия западного и российского экзистенциализма в литературе, отмечает, что западноевропейский экзистенциализм преимущественно сосредоточен на проблемах *отчуждения* и *преступления*, что мы и можем наблюдать на примере романа «Сердце-зверь». В то же время русскому экзистенциализму более свойственны этические и религиозные искания, более оптимистический и жизнеутверждающий, а также в целом менее индивидуалистический характер. При этом русский экзистенциализм более сосредоточен на проблеме *смерти*<sup>474</sup>.

Роман Т. Толстой «Кысь», по мнению исследовательницы Ю. Арской, реализует постмодернистские метафоры «смерть автора» и «смерть культуры» в действительности. Автор рисует крушение культуры, упадок цивилизации не как результат кризиса гуманизма, но как следствие отчуждения культуры от существования, при этом упования на положительный исход связаны с витальной природой языка, бесконечно формирующего культуру через человека<sup>475</sup>. В центре повествования – «голубчик» Бенедикт – чья трикстерская

---

<sup>472</sup> Лейдерман Н.Л., Липовецкий М.Н. Современная русская литература: 1950-1990-е годы. С. 469.

<sup>473</sup> Ковтун Н. Реальность и текст в прозе рубежа XX–XXI вв.: «Последний мир» К. Рансмайра и «Кысь» Т. Толстой // Кризис литературоцентричности: утрата идентичности vs новые возможности: монография / Отв. ред. Н. Ковтун. М.: Флинта-Наука, 2014. С. 69-95.

<sup>474</sup> Кибальник С. А. Экзистенциализм в русской литературе и мысли // Литературоведческий журнал. 2005. №19. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/ekzistentsializm-v-russkoy-literature-i-mysli> (дата обращения: 22.08.2022).

<sup>475</sup> Арская Ю. Абсолютное в деконструирующем сознании: парадигма творчества в русской и немецкой литературе постмодернизма: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Иркутск, 2008. С. 3–5.

природа не вызывает сомнений<sup>476</sup>. По происхождению он уже находится в промежуточном положении в мире «Кыси». Сын Полины Михайловны из «прежних» и голубчика Карпа Бенедикт, с одной стороны, – бессознательный человек с «последствием», с другой, – читатель в меру своего понимания. В основе образа Бенедикта – оксюморон; в нём сочетаются несочетаемые характеристики: неосознанность и «ФЕЛОСОФИЯ» (именно он задается *проклятыми вопросами* «кто я?» и «как жить?», именно его гложет кысь), равнодушие и сочувствие. Портрет героя также построен на этом приёме: у него «вот никаких Последствий отродясь не было, лицо чистое, румянец здоровый, тулово крепкое <...> Нос – один. Два глаза <...>»<sup>477</sup>, но этот образ «доброго молодца» не исключает наличие хвостика. Бенедикт не «свой» (голубчик) и не «чужой» (прежний). Как истинный трикстер он стоит на грани мира людей и первобытного животного мира.

Проявляя себя как добытчик знаний через нарушение запрета, Бенедикт увлекается старопечатными книгами наперекор существующему закону; не верит в «божественность» Набольшего Мурзы. Получив власть, став «своим» в пространстве Терема-библиотеки, Бенедикт, чье бытие исчерпывается книжным пространством, начинает преследовать голубчиков, укрывающих книги, вплоть до убийства. Живая жизнь легко приносится в жертву печатному тексту<sup>478</sup>. В кульминации романа именно Бенедикт совершает государственный переворот и помогает тирану Кудеяру Кудеярычу, чье имя отсылает к мифу о разбойнике, убить Федора Кузьмича. В этом видится трикстерское нарушение космогонического запрета, онтологический бунт, когда, уничтожая, трикстер одновременно строит.

Н.В. Ковтун отмечает в образе Бенедикта черты одновременно трёх типов: *голового человека, маленького и подпольного человека* с поправкой на

---

<sup>476</sup> Ковтун Н.В. Трикстер как «герой нашего времени». С. 373–380.

<sup>477</sup> Толстая Т.Н. Кысь. М.: АСТ: Редакция Елены Шубиной, 2016. С. 32.

<sup>478</sup> Ковтун Н. «Голый человек» и власть Книги: варианты Исхода (на материале романа «Кысь» Т. Толстой) // Человек: образ и сущность. 2022. № 3 (51). С. 102-125

современность<sup>479</sup>. Само повествование в романе начинается с описания Бенедикта как *голового человека*, который сам себя собирает из тряпок, ремешков, валенок: «Бенедикт натянул валенки, потопал ногами, чтобы ладно пришлось, проверил печную вьюшку, хлебные крошки смахнул на пол – для мышей, окно заткнул тряпицей, чтобы не простудило»<sup>480</sup>. *Голым* герой видит себя в пророческих снах «И входит Бенедикт в горницу, а там семья. За столом сидят и смотрят... Лаптями елозят. И смотрят так сурово, с осуждением, али гневом на Бенедикта. Бенедикт тоже смотрит – а он голый»<sup>481</sup>. *Голость* Бенедикта носит специфический характер: освобождённый от условий культуры, смыслов языка, этот герой обитает в пустоте и бессмыслице, нагружая душу «тягостным знанием об отсутствии» (М. Липовецкий): «Внутри – смотри, – и внутри нет его [слова, смысла, М.Л.], — уже всего вывернуло наизнанку, нет там ничего! Кишки одни! Голодно мне! Мука мне!»<sup>482</sup>.

В отличие от реалистически выписанных героев Г. Мюллер, Бенедикт не страдает буквальная немотой, но поражён немотой *культурной*: «А чем же говоришь, чем плачешь, какими словами боишься, какими кричишь во сне? Разве не бродят в тебе ночные крики, глуховатое вечернее бормоталово, свежий утренний взвизг? Вот же оно, слово, – не узнал? – вот же оно корячится в тебе, рвется вон! Это оно! Это твое! Так из дерева, из камня, из коряги силится, тщится наружу глухой, желудочный, нутряной мык и нык, – извивается обрубок языка, раздуты в муке вырванные ноздри»<sup>483</sup>. Как пограничный персонаж Бенедикт существует в пределах *перекрестков*, одновременно связан с пространством *прежних, перерожденцев и голубчиков*. В его образе подчеркнуты черты *культурного героя*, сказочного «добра молодца». Имя – Бенедикт, интерпретируемое в тексте как «собачье», своеобразная отсылка к образу зверя Апокалипсиса, в этой же парадигме сюжет Шарикова М. Булгакова как

---

<sup>479</sup> Ковтун Н.В. Трикстер как герой нашего времени. С. 359.

<sup>480</sup> Толстая Т.Н. Кысь. С. 3.

<sup>481</sup> Там же. С. 202.

<sup>482</sup> Там же. С. 147.

<sup>483</sup> Там же. С. 112.

идеального представителя «кромешного мира». Так же, как Шариков, попадая в неосвоенное пространство (квартиру профессора или политический кружок домкома), остраивает идеи и смыслы, Бенедикт, погружаясь в пространство культуры, понимает написанное буквально, как руководство к действию, тем самым превращая «чтение» в «чертовщину».

Автор исследует одно из ключевых национальных свойств – ювенальность, наивность<sup>484</sup>. В романе остраиваются ключевые образы, мифы, скрепляющие российскую историю на протяжении столетий: *государственный, почвеннический, литературоцентристский* и др. История Фёдор-Кузьмичска пародирует известные мифы и легенды, развернута в сторону мифологического повествования о скитаниях таинственного старца Федора Кузьмича как ушедшего от мира императора Александра I<sup>485</sup>. Поворотное событие романа – «Взрыв» – «средство, очистившее метафизическое ядро русского мира от последующий наслоений»<sup>486</sup>.

В этом контексте «взрыв» выступает как художественный приём, посредством которого реализуется стратегия *писателя-трикстера*, когда автор снимает с себя ответственность, становится зрителем, саркастичным комментатором. Такая возможность появляется благодаря особенностям художественного мира романа – это островок, букварь, коробка, балаганчик с кукольным народом<sup>487</sup>. Фёдор-Кузьмичск спрятан за забором, замкнут на самом себе. На былую избранность этого мира указывают такие признаки рая как пальмы, цветущая финиковая ветвь, отмеченные при этом эсхатологической символикой (образ мира как дерева). Город окружён не только «райским садом», но и заборами, «полями необозримыми», многочисленными врагами: «Эта

---

<sup>484</sup> Саакян Л., Северская О. «Русский народ» в литературе и документах XIX века: опыт языкового портретирования // Слово. РУ. Балтийский акцент. 2020. Т. 11 (3). С. 66.

<sup>485</sup> Гайдукова Е. Сюжет о царе-старце в русской литературной традиции: на материале корпуса текстов о праведнике Фёдоре Кузьмиче : автореф. дис. ... канд. филол. наук. Томск, 2008. С. 20-22.

<sup>486</sup> Липовецкий М. Бесконечный конец истории («Кысь» Т. Толстой) // Русская литература эпохи постмодерности. СПб: Филол. ф-т СПбГУ, 2006. Вып. 4. С. 3.

<sup>487</sup> Ковтун Н. Слово и тело в романе Т. Толстой «Кысь» // Тело и Текст. Аспекты телесности в современной литературе. Монография. Загреб: Диспут, 2016. С. 273-287.

отдельность, жёсткая ограниченность городского пространства рождает панический страх перед “Другим”, исключая любую перспективу диалога»<sup>488</sup>.

Таким образом, Москва – Фёдор-Кузьмичск – пространство утраченного смысла, где каждый известный сюжет травестируется. *Голость* выступает, скорее, как общая модель поведения, нежели как качественная характеристика отдельного персонажа. Тем не менее олицетворением всеобщего *трикстерства* можно назвать образ Набольшего Мурзы Фёдора Кузьмича. Среди примет Каблукова как классического трикстера выделяются: щедушие, малый рост, фаллоцентризм, суетность, связанность с апокалиптическими приметами. Фёдор Кузьмич присваивает чужие тексты, открытия, не будучи способным постигнуть их смысл. Т. Давыдова считает, что Набольший Мурза безуспешно подражает и Петру Великому, который «и мореплаватель, и плотник», и некоему обобщенному деятелю русской культуры. В противоположность гиганту-царю «роста Федор Кузьмич не больше Коти». Речь Каблукова имеет макаронический эффект: высокая книжная лексика причудливо перемешана с просторечиями<sup>489</sup>. Обманывая «голубчиков», присваивая достижения прошлой эпохи, Фёдор Кузьмич играет в великого деятеля, вершителя судеб, отца нации, при этом в его описании проступает физическое уродство, убогость, сама его смерть нелепа.

Набольший Мурза хитёр и глуп одновременно, он не злой тиран, скорее, бессознательный манипулятор. Приметы физической ущербности «мудрого старца» Каблукова – «карла гребаный», – метафоры «низа», перевернутого, удвоенного» мира, где царь есть первый шут, кукла, буратино, и каждый шут — царь<sup>490</sup>. Как истинный трикстер, Каблуков – господин многих искусств и мастер на все руки, добытчик знаний. При этом, присваивая достижения культуры, власть, Мурза делает это не столько ради собственной славы, обогащения, сколько ради самого процесса, случайно добиваясь и положительного эффекта: «голубчики» получают доступ к некоторым благам цивилизации, литературным

---

<sup>488</sup> Ковтун Н.В. Трикстер как герой нашего времени.

<sup>489</sup> Давыдова Т.Т. Роман Т. Толстой «Кысь»: проблемы, образы героев, жанр, повествование // Русская словесность. 2002. №6. С. 25–31.

<sup>490</sup> Ковтун Н. «Голый человек» А. Солженицын на фоне «новой лагерной прозы»: pro et contra.



произведениям. Фёдор Кузьмич, запрещая старопечатные книги, сам же при этом повелевает их издавать под своим именем, инициирует культурные разрушения, которые в данном мире выступают как единственный способ общения с наследием прошлого, его сохранения.

Имя Мурзы ассоциируется не только с мифическим старцем, в которого якобы превратился император Александр I<sup>491</sup>, но и с Ф. Сологубом. Родственность стратегий в изображении романного мира «Кыси» и художественного пространства «Мелкого беса» очевидна как на уровне категории симулякра (замкнутого inferнального пространства), так и на уровне парадигмальной близости образов Недотыкомки-Кыси и самой Руси. Карикатура Сологуба – образ кондовой, тяжёлой, неподвижной страны, у которой нет будущего, так как нет сил, способных к творческой деятельности<sup>492</sup> – у Т. Толстой усиливается через приём оборотничества, когда в *кысь* постепенно обращается главный герой. Если у Сологуба телесность отчасти есть путь избавления для избранных героев, то в художественном пространстве «Кыси» весь мир предстаёт как изуродованное тело – признак всеобщего распада, разъятия частей государственного организма: «Русское государство, его история, существуют, по версии повествователя, только на уровне знаков, текстов литературы. История человечества удерживается в сознании как “история письма”, когда одни тексты порождают другие. Эта история темна, мнима, комична, но другой и вовсе нет, что исключает возможность исхода»<sup>493</sup>.

Каждое «сословие» Фёдор-Кузьмичска подано травестийно, при этом любая коммуникация между ними практически невозможна: они не понимают язык друг друга. Мотив физической мутации сопряжён с главным «последствием» – мутацией языка. Постепенный распад языка – завершающий этап формирования хаотичной картины мира: именно хаос Т. Толстая считает

---

<sup>491</sup> Бараньска А. Федор Кузьмич – Сибирская жизнь после смерти императора Александра I. История легенды // Славянский альманах. 2013. №2012. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/fedor-kuzmich-sibirskaya-zhizn-posle-smerti-imperatora-aleksandra-i-istoriya-legendy> (дата обращения: 24.08.2023).

<sup>492</sup> Ерофеев В. Тревожные уроки Мелкого беса // Новая газета. 2019. № 7 (848). С. 12.

<sup>493</sup> Ковтун Н.В. Трикстер как герой нашего времени. С. 370.

устойчивой составляющей русского национального бытия и в этом отчасти совпадает с А. Солженицыным<sup>494</sup>. Такое состояние нельзя понять, логически объяснить, но только «прозревать, пронизать, чувствовать»<sup>495</sup>. В этом хаосе смыслы, если и обретаются, то очень быстро утрачиваются. После очередной катастрофы, «Взрыва», русская история, культура, овеянная в знаках, собирается, переписывается всякий раз заново. Таким образом, редукция культуры приводит к редукции власти, которая, в свою очередь, влечёт распад языка. Потеря связи между словом и его носителем позволяет власти держать в страхе *голый* мир-балаганчик.

Следуя традициям древнерусской литературы, автор указывает на трагикомичность существования как такового, когда смех не освобождает от страха, но оттеняет и усиливает его. В подчёркнутой избыточности, искусности описания художественного мира «Кыси» нет и следа карнавальной свободы, автор использует поэтику площадного действия как художественный прием, знак, свидетельствующий о фантасмагоричности, замкнутости, самодовлеющем характере текста. В этой же традиции и обращение Т. Толстой к *лубку* как альтернативной шутовской реальности<sup>496</sup>, и принципиальное, проявившее себя ещё в древнерусской литературе, отношение к *голости* как к *освобождению* в широком понимании этого слова.

Путь Бенедикта – трансформация *голо*го «читателя», ищущего смысл, пытающегося «жить по писанному», в «санитара» и в саму Кысь как знак трансформации следа забытых смыслов, значений в новое слово, в знак разрешения немоты. В безумном шутовском мире переход от *голых* к *санитарам* и обратно мгновенен, никак не мотивирован. В романе герою даётся ещё и третья «ипостась» – кысь. М.Н. Липовецкий высказал предположение, что кысь, превращающая человека в «сомнамбулу в тумане» есть метафора не только

---

<sup>494</sup> Спиваковский П.Е. Вненаходимые консерваторы: Александр Солженицын и Татьяна Толстая // Филологические науки. Научные доклады высшей школы. №3. 2018. С. 80-86.

<sup>495</sup> Толстая Т. День: личное. М., 2001. С. 493.

<sup>496</sup> Брызгалова М.Д., Снигирева Т.А. Языческие мотивы в новой прозе Татьяны Толстой // INITIUM. ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЛИТЕРАТУРА: ОПЫТ СОВРЕМЕННОГО ПРОЧТЕНИЯ: сб. ст. Снигирева Т.А. & Назарова Л.А. Екатеринбург: Федеральное государственное автономное образовательное учреждение высшего профессионального образования УФУ им. первого Президента России Б.Н. Ельцина". 2020. Выпуск 3. С. 78-81.

русской судьбы, но и русской заворуженности словом, книгой, идеей. Русь – Кысь – это и есть «трансцендентальное означаемое» русской культуры, которое каждый раз создаётся заново, из «означающих» всегда немолствующим, всегда мучительно неадекватных страшному «зверьку». Смысл этой аллегории очевиден: Русь-Кысь рождается из умножения непонимания/забвения на слова, письмена, традиции и мифы прошлого<sup>497</sup>.

### **5.3. Голый человек в немецкой литературе конца XX века**

#### **(Г. Мюллер «Сердце-зверь»)**

Для немецкой литературы, начиная середины XX века, характерен не столько образ *голоого героя*, сколько картина *голоого*, непригодного для жизни, как духовной, так и физической, пространства. Некоторые произведения западногерманских прозаиков конца 1940–1950-х годов получили название «литература руин». Сюда, например, относится роман Г. Бёлля «Дом без хозяина» («Haus ohne Hüter», 1954)<sup>498</sup>. Сами авторы считали определение «литература руин» вполне обоснованным. Бёлль в статье «В защиту литературы руин» (1952) писал: «Мы не протестовали против такого названия, оно было уместно: люди, о которых мы писали, действительно жили на развалинах, в равной степени искалеченные войною, мужчины, женщины, даже дети... И мы, пишущие, ощущали нашу близость к ним настолько, что не могли отличить себя от них – от спекулянтов чёрного рынка и от их жертв, от беженцев, ото всех, кто так или иначе лишился родины, и прежде всего, разумеется, от поколения, к которому сами принадлежали и которое по большей части находилось в необычайной и памятной ситуации: они вернулись домой... Вот мы и писали о войне, о возвращении, о том, что мы видели на войне и что застали, вернувшись, – о руинах». Разумеется, под *руинами* подразумевались не только развалины в буквальном понимании: национал-социализм изувечил, разрушил немцев в

<sup>497</sup> Лейдерман Н.Л., Липовецкий М.Н. Современная русская литература: 1950-1990-е годы. С. 476.

<sup>498</sup> Леонова Е. А. Немецкая литература XX века: Германия, Австрия. С. 237.

духовном смысле, и преодолеть это состояние было гораздо труднее, нежели возвести новые здания<sup>499</sup>. В романе «Дом без хозяина» надежда на будущее, в котором не будет места уродливым проявлениям прошлого, связана с образами детей. Личный жизненный опыт автора служит материалом для осмысления реальности посредством искусства слова. Бёлль писал: «Кёльн (*родной город писателя*) – мой материал. Я показываю горечь и отчаяние, скопившиеся в этом городе, как и во всей послевоенной Германии»<sup>500</sup>.

В творчестве Г. Бёлля нашло отражение стремление писателей военного поколения показать исторические процессы в восприятии индивида. Эта тенденция в немецкой литературе окончательно разовьётся к концу столетия: «Показывая, как в мелком и, на первый взгляд, незначительном проявляется главное, зафиксировавшее себя в истории XX века, писатели 1990-х годов обратились к изучению *ментальности* прошлого во всей её полноте – с фактами повседневности, упоминанием привычек мыслить и чувствовать... Такая творческая установка отчётливо проявила себя, например, в обретшем небывалую популярность жанре автобиографического повествования»<sup>501</sup>. К данному тематическому направлению относятся произведения: «Промежуточный итог» Г. де Бройна («Zwischenbilanz», 1992); «Горе тому, кто идёт не в ногу» Л. Харига («Weh dem, der aus der Reihe tanzt», 1993); «Я» В. Хильбига («Ich», 1993); «Европа в руинах» Х.-М. Энценсбергера («Europa in Ruinen: Augenzeugenberichte aus den Jahren 1944-1948», 1995); «Взрослые игры» Г. Кунерта («Erwachsenenspiele», 1997); «Письма Павла» М. Марон («Pawels Briefe», 1999)<sup>502</sup>. В русле авторефлексивного переосмысления прошлого находится и творчество нобелевского лауреата Г. Мюллер.

Для Г. Мюллер каждое её произведение – выстраданный, но до конца так и не выраженный в слове личный опыт жизни в Румынии времен Чаушеску. Писательница неоднократно отмечала некоторую обособленность своего

---

<sup>499</sup> Леонова Е. А. Немецкая литература XX века: Германия, Австрия. С. 238.

<sup>500</sup> Там же. С. 241.

<sup>501</sup> Чугунов Д.А. Немецкая литература 1990- годов. С. 23.

<sup>502</sup> Там же.

творчества от внутригерманских тенденций: она пишет о том, о чем нельзя более молчать, что невозможно до конца описать человеческим языком – о нищете, разлитом в воздухе страхе, культе личности, преследованиях, ощущении изоляции – понять все это может только тот, кто сам переживал подобное. В сборнике эссе «Король кланяется и убивает» («Der König verneigt sich und tötet», 2003) Мюллер рассказывает и о непонимании со стороны немецкой критики: зачем нужно писать исключительно про Румынию, живя в благополучной ФРГ? На что автор иронически замечает: «У меня нет выбора. Я за письменным столом, а не в обувном магазине»<sup>503</sup>. Героиня прозы Мюллер – альтер-эго автора, что позволяет писательнице внимательно вглядываться в собственное прошлое, анализировать его.

Творчество Г. Мюллер представляет собой не только переосмысление событий собственного прошлого, но и позволяет автору откликаться на тревожные вызовы современности: травмирующий опыт детства, юности в прозе писательницы тесно переплетён с болезненным переживанием современных социальных катаклизмов и угроз человечеству, таких как «вирус» авторитаризма, шовинизма, неприятия индивидуальности, инаковости, вековым кризисом в отношениях «человек и государство».

Автобиографичность романа «Сердце-зверь» требует упомянуть несколько фактов из биографии автора. Г. Мюллер родилась за год до смерти Сталина в румынской провинции Трансильвания в семье банатских швабов. Отец писательницы – вернувшийся с войны солдат СС, мать – репрессированная, после занятия Румынии советскими войсками как немка была депортирована в лагерь на территории Украины. Опыт своей семьи писательница рассматривает через призму румынской истории в тот период, когда многострадальная страна «из нацизма сразу перешла в сталинизм»<sup>504</sup>. Рассуждая об этом, Мюллер говорит о несущественности «внешности» диктатуры; свою писательскую задачу она

---

<sup>503</sup> Müller, H. Der König verneigt sich und tötet. [Электронный ресурс]. URL: <https://archive.org/details/derkonigverneigt0000mull/page/n5/mode/2up> (Дата обращения: 20.05.2022).

<sup>504</sup> Herta Müller: von der Macht der Sprache, “Sternstunde Philosophie“, SRF Kultur: интервью. [Электронный ресурс]. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=WvCR8JEoExI&t=378s> (дата обращения: 9.09.2021).

видит в том, чтобы показать, как диктатура ломает личную жизнь человека, раскрыть состояние беспомощного индивидуума внутри тоталитарной системы, когда, кажется, сама жизнь находится под запретом<sup>505</sup>.

В романе «Сердце-зверь», увидевшем свет в 1994-м году, через семь лет после бегства Г. Мюллер в Германию, рассказывается о жизни и мироощущении четырех молодых немцев – граждан социалистической Румынии времен Чаушеску. Приятелей сближает самоубийство общей знакомой, и каждый из героев начинает свой путь «по ту сторону». Обращение Г. Мюллер к феномену *голового человека* не случайно и связано с общекультурным фоном, с которым ассоциирует себя автор: обращённость, в том числе, к наследию русской литературной традиции. Как поэтесса она выбирает форму стихотворения-коллажа, стилистически приближенного к эстетике Д. Хармса – любимого поэта Г. Мюллер. В качестве эпиграфа к роману «Лис тогда уже был охотником» («Der Fuchs war damals schon der Jäger», 1992) писательница использует цитату Вен. Ерофеева.

Мы рассмотрим, как образ *голового человека* функционирует в тексте и раскрывает заданную автором проблематику через систему ключевых мотивов, выводя её с политико-исторического уровня на новый, экзистенциальный, тем самым позволяя литературе говорить о таких проблемах как роль личности в эпоху социальных катастроф, отношения человека и государства с его монополией на насилие. Ключевой мотив в текстах, раскрывающих образ *голового человека*, – смерть. Такой герой существует в пространстве смерти, и в любом случае она побеждает. Четырёх друзей в романе «Сердце-зверь» сближает самоубийство общей знакомой, смерть сопутствует им везде, с самого детства.

У безымянной протагонистки, как и у других людей в стране, нет ничего своего кроме «зверька сердца» («Herztier») – средоточия всего того бессознательного, что осталось внутри. Можно сказать, что «зверёк сердца» – это и сама жизнь человека, его душа, о которой знает только он сам. В атмосфере

---

<sup>505</sup> Herta Müller: von der Macht der Sprache.

тотальной бесчувственности, где единственная дозволительная эмоция – страх, лишь «зверёк» способен трепетать, сжиматься, сопереживать и дружить. Образ «зверька» связан в сознании рассказчицы с детскими воспоминаниями о бабушке-певунье: «Когда песня допета, бабушка думает, что ребёнок крепко спит. Она говорит: Ну вот, пусть передохнёт зверёк твоего сердечка, а то сколько нынче беготни было»<sup>506</sup>. Именно наличие у героини прошлого, воспоминаний, отличает её от окружающих. Но воспоминания эти опосредованы: если в настоящем героиня называет себя «я», то в прошлом – «ребёнок», дистанцируясь от событий. Это создаёт впечатление, что перед нами – два разных персонажа, ребёнок и взрослый. Мир ребёнка наполнен природой, песнями бабушки, новизной и, вместе с этим, – близостью к смерти. Смерть подстерегает ребёнка на каждом углу – нельзя есть зелёные сливы, а то умрёшь, мама может убить, если не слушаться, смерть носит в себе отец и само прошлое: «Отцу никогда не приходилось спасаться бегством. Он с песнями пустился маршировать в чужие страны. А там, в чужих странах, он разводил в городах и сёлах кладбища, а потом быстро уходил из этих городов и сёл. Проигранная война, вернувшийся домой солдат-эсэсовец <...> Отец разводил кладбища, а с женщиной завёл себе ребёнка»<sup>507</sup>.

Смерть и распад будут сопровождать героиню постоянно – *голый человек* погружается в смерть, потому что для него это единственный выход. Для взрослой героини существуют образы-маркеры смерти: пояс от платья, окно, опухоль («орех») и верёвка. В критический момент одна из этих вещей оказывается у человека и маркирует его переход в мир иной. Рассказчица особенно остро чувствует невозможность жизни, когда находится у окна или примеряет платье с поясом – так смерть подходит ближе. Не случайно именно со смерти открывает свой рассказ героиня. Завязка романа – самоубийство девушки Лолы – соседки главной героини по общежитию, повесившейся на поясе от платья. Лола – нищая студентка с юга страны, приехавшая учиться в большой

---

<sup>506</sup> Г. Мюллер. Сердце-зверь. СПб.: ТИД Амфора. С. 39.

<sup>507</sup> Там же. С. 21.

город. Она первая решается побороть невыразимость бытия и собственную немому – начинает вести дневник, куда записывает всё, что с ней происходит. Эта невыразимость происходящего, невозможность говорить – основная беда *голового человека*. Роман открывается и завершается одной и той же фразой, сказанной Эдгаром – одним из четырёх друзей: «Когда мы молчим, мы неприятны, – когда говорим – смешны»<sup>508</sup>. Сама автор не раз отмечала, что человек понимает своё положение, но диктатуру невозможно переживать рационально, поэтому очень трудно и выразить словами даже тогда, когда уже можно говорить обо всём. Немота *голового человека* связана с его прозябанием в смерти: «Кладбища у отца в глотке, там, где гортань. Снаружи не видно. <...> Гортань твёрдая и закрыта на засовчик. Поэтому кладбища никогда не вылезут наружу и не сорвутся с языка. А глотка у отца – чтобы пить водку, которую гонят из чёрных-пречёрных слив, и чтобы петь песни – пьяные и смурные песни о фюрере»<sup>509</sup>. Героиня видит смерть как мешок, потому что «каждый умерший оставляет по себе целый мешок слов», то, что уже никто никогда не выскажет.

С невозможностью человеческим языком выразить происходящее связана специфическая «вещность» романа. В изнаночном мире сами слова теряют свою первоначальную сущность, а каждый непримечательный предмет обретает сакральное значение. В частности, это проявляется в эпизоде переписки между друзьями: в их письмах знаковая система языка постепенно усложняется до такой степени, что теряет всякий смысл даже простая номинация предметов. Если сначала: «Упоминание о ножницах для ногтей будет означать, что вызвали на допрос. Ботинки, туфли и прочая обувь – это обыск, а если слежка за тобой на улице, пишем: “Я простудился”. В начале письма ставим после обращения восклицательный знак. А если грозит смертельная опасность, ставим после обращения не восклицательный, а просто запятую»,<sup>510</sup> то в итоге «простуда» и

---

<sup>508</sup> Г. Мюллер. Сердце-зверь. С. 7.

<sup>509</sup> Там же. С. 21.

<sup>510</sup> Там же. С. 89.



«ножницы» выбивают героиню «из колеи смысла» – «В конце концов я перестала воспринимать какой-либо смысл...»<sup>511</sup>.

Выбор автором в качестве тайнописи таких категорий как «простуда» и «ножницы» также диктуется «вещностью» романного мира. Они связаны с тем немногим «имуществом» *голового человека* – болезнью и волосами. Волосы – не только ключевая портретная характеристика. Являясь архетипическим символом власти и свободы, волосы связывают человека с природой, которая, единственная, живёт и воплощает внутреннюю жизнь людей вокруг: «придурочные кусточки» молочая скрывают нечистую совесть отца, липа переживает одиночество и покинутость вместо старика, «кудрявый парк» прячет попытки любить, примятая трава олицетворяет бессмысленность слов. Постоянно повторяемые рассказчицей как мантра названия растений – как попытка докопаться до смысла, который навсегда утрачен: «В детстве мне многое объясняли названия растений, в них открывалось мне, почему я что-то делаю или, наоборот, не делаю. А эти деревья не могли объяснить, чего ради Эдгар, Курт, Георг и я бродили вдоль реки. Все вокруг пахло расставанием»<sup>512</sup>.

Каждый природный образ соотносится с состоянием волос человека: нестриженные волосы – кудлатые кусты, в таком виде рабочие ходят в кабак пропивать последние деньги; лысая голова, – у заключённых, детдомовцев, у Эдгара перед самоубийством, – «сушь» родимой сторонки, откуда приехала нищая Лола. Поедание зелёных слив вызывает облысение и потерю совести, «сливоглот» – хуже нет ругательства; только близость головы к земле – колосющейся траве – хотя бы на немного возвращает человеческий облик, делает из бывшего ээсовца мирного крестьянина. Волосы и травинки Эдгар, Курт и Георг вкладывают в письма как знак того, что письмо не было вскрыто. Кипу разноцветных волос предъявляет протагонистке капитан тайной полиции Пжеле в качестве обвинения в неверности режиму. Природные образы в романном мире не всегда сохраняют свою положительную коннотацию, зачастую

---

<sup>511</sup> Г. Мюллер. Сердце-зверь. С. 102.

<sup>512</sup> Г. Мюллер. Сердце-зверь. С. 89.

флористическая символика переворачивается: так символ трудолюбия и защиты от зла – шелковица – становится маркером нищеты и незащитности, а образ домашнего уюта – молочай – произрастает в саду у семьи, где никто никому не нужен. Окружающий ландшафт – репейники, девятисмертники, цикломена в кабинете у капитана Пжеле – всё это символы болезни и распада личности.

У каждого человека – своя болезнь, это его индивидуальная характеристика и то, о чем он может говорить с другими. Люди не умирают от старости, они либо убивают себя сами, либо их убивает болезнь. Лишь самоубийство освобождает от власти режима, поэтому строго осуждается обществом: умершая Лола была прилюдно осуждена, в актовом зале все подняли руки за её исключение из партии. Не решающиеся на самоубийство надеются пережить диктатора.

Характерным маркером крайней нищеты и *голости* и ключевым признаком героев является *бездомность*. Тоталитарный мир в романе словно бы срисован из учебника обществознания, воплощая в себе все классические черты режима: люмпенство города и деревни, дефицит, бессмысленная плановая экономика, промышленность, никак не улучшающая качество жизни. Мир невыносим не только физически, но и экзистенциально: всё яснее проступают его изнаночные черты, даже Бог в нем – голый: «Я научилась бродяжничать, исходила вдоль и поперек все улицы. Я знала нищих, жалобные голоса, крестные знамения и ругань, знала Бога в его наготу и чёрта в его лохмотьях, изувеченные руки и культы вместо ног»<sup>513</sup>. Образ *голового Бога*, венчающий пространство экзистенциальной катастрофы, существует и в русской прозе (ср. «Обитель» З. Прилепина). Обитатели этого мира словно сошли с картин Босха – глухонемая лысая карлица, философ, рассказывающий столбам и деревьям о Канте, старуха в шляпе из газет – в перевернутом мире они – те немногие, кто не боится: «Только сумасшедшие не подняли бы руку в актовом зале. Свой страх они обменяли на безумие»<sup>514</sup>.

---

<sup>513</sup> Г. Мюллер. Сердце-зверь. С. 45.

<sup>514</sup> Там же. С. 49.

Нагота героев всё яснее материализуется от неимения вещей до физического отсутствия одежды и восприятия собственного тела как вещи. Для героини необходимость иметь вещи – признак живого человека («парикмахер и ножницы для ногтей уже никогда не нужны мёртвым», «мёртвый уже никогда не потеряет пуговицу»), но постепенно владение вещами приобретает монструозный характер, когда вещь сливается с телом человека: «Лола сидела возле своей кровати на полу перед раскрытым чемоданом. Перерывая чулки, она подняла кверху ворох перепутавшихся коленок, пяток, мысков. И уронила всё это на пол. Её руки тряслись, и не два глаза было на лице её, а без счета. И рук, поднятых кверху, не две, а без счёта. Нет, их было столько, сколько чулок на полу»<sup>515</sup>. На допросе у капитана Пжеле полностью обнажённая рассказчица видит небольшой список своих вещей, куда капитан почему-то не вписал её саму: «Я хотела составить в уме список всех частей своего тела – свой список против списка капитана Пжеле. Но добралась только до шеи. Капитан Пжеле заметит, что с головы у меня исчезло несколько волосков»<sup>516</sup>. Пжеле заставляет девушку петь песню на стихи румынского сюрреалиста Геллу Наума, слова которой стали эпиграфом романа. Они подчёркивают одиночество *гололого человека*, невозможность каких-либо человеческих отношений.

*Голому человеку* в романе противопоставлен «диктатор», который в сознании протагонистски всё больше приобретает, одновременно, черты шута и дьявола, ошибки природы: «Если кто-то разводит на земле кладбища просто потому, что он ходит, ест спит и кого-то любит <...> Он – худшая ошибка, чем мы. Он – ошибка для всех, он – ошибка, во власти которой всё»<sup>517</sup>. Он – вездесущий и могущественный и о нем никто особо ничего не знает. В сознании людей его образ – некий гибрид Гитлера, Антонеску и Чаушеску. Чтобы приблизить образ диктатора к народу и, вместе с этим, вычленив «неблагонадежных» охранники распускают слухи о мнимых болезнях

---

<sup>515</sup> Г. Мюллер. Сердце-зверь. С. 18.

<sup>516</sup> Там же. С. 146.

<sup>517</sup> Там же. С. 8.

правителя. В то же время его постоянная «приближающаяся смерть» – всего лишь фикция, он всегда живой, единственный человек, которому комфортно в сложившихся условиях: «Только диктатор и его охранники не помышляли о бегстве. По их глазам, рукам и губам было видно: и сегодня, и завтра они будут разводиться в этой стране кладбища, на то у них пули и собаки. А ещё – пояс от платья, “орех”, окно, веревка».<sup>518</sup>

Власть диктатора заключается в том, что он волен манипулировать эмоциями людей, насаждать страх, который бросает человека в лапы охранников, загоняет в кабинет капитана Пжеле. Здесь, в замкнутом пространстве комнаты, голые и беспомощные герои лицом к лицу сталкиваются с Государством. Важно, что у всех жителей страны вместо дома – общежитие или казённое жильё, они, как и в мире Достоевского, ютятся в «углах». Невозможность остаться наедине с собой сводит личную жизнь к загнанным глубоко внутрь переживаниям, а возможность быть уличённым в чём-либо «противозаконном» рождает подозрительность, когда все боятся всех: «Комната-коробочка, одно окно, шесть девушек, шесть кроватей. Под каждой кроватью чемодан. У двери – встроенный шкаф, над дверью – громкоговоритель. Пролетарские хоровые коллективы распевали под потолком, песни скатывались на стены, со стен – на кровати <...> Кто-то сказал, что громкоговоритель видит и слышит всё, чем мы занимаемся».<sup>519</sup>

Ограниченность пространства – основная характеристика топоса романа. Это и чемодан – символ бегства, о котором мечтает каждый житель страны, и огороженное поле, усеянное трупами сбежавших, не успевших пересечь границу-Дунай. Мир замкнут, похож на шкаф, в котором повесилась Лола, на душный трамвай с рабочими, от которых разит говяжьей требухой, на кабак. Кабак – неперемный атрибут изначного пространства, – центр общественной жизни, «ад внутри ада»: «Пролетарии жестяных баранов и деревянных арбузов после смены отправлялись в ближайшую пивнушку – бодегу <...> Бodega тоже

---

<sup>518</sup> Г. Мюллер. Сердце-зверь. С. 55.

<sup>519</sup> Там же. С. 18.

была ложью, и скатёрки, и цветы в горшках, и бутылки, и красные куртки обслуги. Никто здесь не был гостем, всех гнала сюда лишь бессмысленность и пустота вечеров»<sup>520</sup>. Мир внутри кабака, как средоточия перевёрнутого пространства, ещё более мёртвый, чем снаружи – засохшие цветы, пьяные, убивающие друг друга и глотающие собственные зубы, «жратва» из сырого мяса, которая еще больше «затыкает рот». Бodega прослушивается, кругом – доносчики, на даже глубоко пьяные пролетарии не теряют бдительность из-за привычки к страху.

Для героев мерилom нравственности становится умение не доносить, хранить секреты Другого, это их и сближает. Для окружающего мира мерило нравственности – партия-«бордель», состоящая из доносчиков: «Через несколько лет после Гитлера все они оплакивали Сталина, и с тех пор помогают Чаушеску разводить кладбища по всей стране. Мелкие доносчики не стремятся к высоким партийным должностям. Их можно использовать без всяких там церемоний»<sup>521</sup>. Культ насилия, преподносимого обществу как благо, рождает чудовищ в человеческих облициях. Единственное укрытие от всего этого – нормальные человеческие отношения – зачастую или невозможны, или рождают у окружающих подозрения в «неблагонадёжности».

Важнейшая в романе метафора – метафора души как некого «зверька». «Зверёк» всегда связан с концептом памяти в тексте – воспоминаниями о детстве, которые становятся единственным убежищем для героев. В то же время именно наличие воспоминаний позволяет ощущать *голость* мира. Так в романе Г. Мюллер именно бабушка-певунья, рассказавшая ребёнку о «зверьке», теряет память, а вместе с ней и осознание собственной *голости* – к ней перестают «приставать» болезни: «Однажды вечером бабушка-певунья выходит из своего угла к столу и там, под светом лампы, говорит: “До чего же я рада, что вы все тут со мной на небе”»<sup>522</sup>. Отчуждение сознания героини от физического мира, в

---

<sup>520</sup> Г. Мюллер. Сердце-зверь. С. 36.

<sup>521</sup> Там же. С. 186.

<sup>522</sup> Там же. С. 39.

котором приходится существовать, делает её неуязвимой. Песня бабушки как некое заклинание возвращает протагонистке утраченную цельность: самосознание, прошлое, культуру.

**Выводы по главе 5.** *Голый человек* – самый древний тип персонажа в изучаемой парадигме – представлен уже в древнерусской словесности и в немецкой народной литературе. В эти сопоставимые для обоих национальных литератур периоды складываются основные черты *голового человека* как типа:

- Абсурдность окружающего бытия;
- Пограничное положение героя;
- Мотив раздвоения реальности, вывернутость, шутовской характер происходящего;
- Наличие некой внешней злой силы, которая довлеет над человеком, масштабируя его *малость* и *голость*.

Особенности бытия *голового человека* связаны, в том числе, и с укоренившейся в мировой культуре *карнавальной традицией*. Так в русской культуре, в отличие от западноевропейской, карнавал не отменяет страх, но раздваивает реальность, демонстрируя изнанку бытия. В немецкой традиции *голый человек* может быть связан с фигурой *дурака*, *шута*, который символизирует не только карнавальную свободу, но и смерть, тщетность земного существования.

Литература XX века, рефлексируя на катастрофический исторический опыт современности, обращается к наследию предыдущих эпох, возрождая образ *голового человека* и *голового мира*. Не последнюю роль в этом процессе играет изначально трагический субстрат русской смеховой культуры. В данном контексте реализуется творческая установка, сформулированная Г. Грассом о смехе, «застревающем у вас в горле»<sup>523</sup>. *Голый человек* в новейшей литературе

---

<sup>523</sup> Grass G. «Im Krebsgang». Nobel Lecture, December 7, 1999. Nobelprize.org. Accessed 17 September 2021. [Электронный ресурс]. URL: <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/1999/grass/lecture/> (дата обращения: 25.09.2022).

погружён в смерть и безумие непригодного для жизни *изнаночного мира*. Образ актуализируется в модернистских произведениях (тексты М.А. Булгакова, Ф. Кафки, «чинарей»), в постмодернистских текстах. Интерес художников слова к *голому человеку* на рубеже XX–XXI веков связан с желанием переосмыслить «непреодолённое прошлое», опыт диктатур, лагерей, мировых войн.

В авторефлексивной прозе Г. Мюллер образ *голового человека* возникает интуитивно, в связи с тематико-проблематическими особенностями творчества автора, обращённостью, в том числе, к русской литературной традиции. Писательница описывает трагическую историю послевоенной Румынии, изучает психологию человека, оказавшегося один на один с системой насилия и угнетения без возможности вырваться. Для раскрытия образа *голового человека* Г. Мюллер использует специфическую природную метафорику, мотивы болезни и немоты, связанные с невозможностью сохранить тело и душу внутри сложившейся системы.

В свою очередь, Т. Толстая в романе-фантазмагории «Кысь» переосмысляет константы русской культуры, рисует образ *голового* мира, чья единственная постоянная характеристика – хаос. Как и у Г. Мюллер, мир «Кыси» ограничен, заперт в сундук, коробку с куклами. Несмотря на постмодернистскую эстетику романа автором поднимаются классические для русской литературы вопросы поиска путей освоения открывшейся реальности и нового героя, но уже в постапокалиптическом пространстве отчуждённого от культурного кода общества. Голубчик-Бенедикт сочетает в себе не только трикстерские модели *голового* и *маленького* человека, но и черты культурного героя – *добра-молодца, умельца*, переживающего в финале романа мировой пожар, остающегося на пепелище.

Как мы старались показать, выбранные произведения разнообразны тематически и в жанровом отношении. Схождение в образе *голового* героя, связанного со странным «зверьком», столь разных по задачам и пафосу текстов показательно. Являясь достаточно описанным на материале русской литературы феноменом, концепция *голового человека* получила развитие и в современной

немецкой прозе. На наш взгляд, это связано с общим для обеих культур контекстом памяти – опытом существования в тоталитарном государстве, испытания человека страхом, насилием и отчуждением, о чем свидетельствует и русскоязычный издатель романа «Сердце-зверь»<sup>524</sup>.

---

<sup>524</sup> Г. Мюллер. Сердце-зверь.



## Заключение

Образ героя времени в словесности рубежа XX–XXI веков сложен и многогранен. Литературные произведения этого периода всесторонне отражают общественные проблемы современности, такие как нарастающая социальная напряженность, потеря веры в политические, экономические и религиозные институты. Наряду с *культурным героем*, борющимся с насилием, отвоёвывающим своё место под солнцем, и в русской, и в немецкой прозе актуализируется образ *антигероя-трикстера*. Это обстоятельство, как мы старались показать, связано с рядом социально-исторических, культурных особенностей переходной эпохи. Вызванные коллапсом Советского Союза и объединением Германии трансформация общественно-политической системы, расширение культурных связей, массовизация искусства, отход от постмодернистских тенденций, появление новых технологий привели к переосмыслению культурного наследия, выдвинули на сцену *нового героя* – *Чужака*. Теперь избранный субъект литературы, как правило, человек, размышляющий о жизни, этике, собственном месте в изменившемся мире; часто пассивный, нерешительный, страдающий от одиночества и отчуждения в условиях нестабильности, экономических перемен.

Ощущение потерянности, оторванности от корней и культуры, чувство зыбкости, ложности старых идеалов выразились в нарочитой «размытости» образа литературного героя, его моральной неопределимости, характерной типичности. Традиционная дихотомия *культурный герой* – *антигерой (трикстер)* обретает новые черты, что связано с обращением к сопутствующей парадигме типов персонажей (*маленький человек, подпольный человек, лишний человек, голый человек*), и может быть как намеренным, так и следствием закономерного развития взаимообогащавшихся литературных процессов, результатом авторских поисков, спровоцированных в том числе бифуркацией культурной системы, или «взрывом» (в концепции Ю.М. Лотмана). Наследуя традициям, русская и немецкая проза конца XX столетия отказывается от

идеологических установок, обращается к проблеме личности, комментированию изменчивой современности. Отсюда подчеркнутое внимание художников к внутреннему состоянию героев, их эмоциональным переживаниям, взаимоотношениям с собой и миром.

Сравнительный анализ образа *антигероя-трикстера* в русской и немецкой литературе позволяет понять его универсальность, глубину, востребованность, стремление авторов передать уязвимость, слабость рода людского, непостоянство, желание власти, которые являются неотъемлемой частью человеческой природы. Об этом свидетельствует тип *маленького человека*, обретший со времён Ф. Сологуба и Ф. Кафки статус *значительного лица*, а вместе с ним и монструозные черты. Обращение немецких авторов к этому типу персонажа зачастую связано с проблемой переосмысления травматического опыта прошлого, роли отдельного человека в исторических процессах. В этом русле работает выдающийся немецкий писатель и поэт современности М. Байер. Стиль прозы автора характеризуется тонким взаимодействием поэтического языка и повествования, исторические факты переплетены с их образной интерпретацией. Байер размывает границы между фактами и вымыслом, предлагая читателю переосмыслить собственное понимание истории, современной культуры, задуматься о том, как индивидуальная и коллективная память формирует восприятие событий прошлого. Одно из самых значительных его произведений – роман «Летучие собаки», посвящённый событиям Второй мировой войны. Главные действующие лица – *маленькие люди*, учёный и ребёнок: Герман Карнау, звукооператор, одержимый идеей уловить суть человеческих голосов, и Хельга, дочь министра пропаганды Геббельса. Байер мастерски переплетает оба сюжета, проводя параллель между манией Карнау к каталогизации голосов и систематическим уничтожением миллионов жизней во время Холокоста.

Русская проза 1990-х годов, её ярчайший представитель Р. Сенчин наследует гуманистические проблемы, темы классического реализма, но придает им иное звучание. *Маленький человек* в прозе автора – продукт

постперестроечной эпохи, упустивший былые возможности и не обретший новые. Он живёт в двойной реальности, фантазирует, совершает неудачные попытки найти собственное предназначение. Описывая болезненный разрыв между человеком и бытием, автор уже не жалеет своих *маленьких героев*, что было обязательно для классики, но возлагает на них долю ответственности за трагическую историю и собственную несостоявшуюся судьбу. Писатель не презирает, не высмеивает персонажей, однако и не верит в их чудесное внутреннее преобразование, ибо не видит личных усилий. Образ *маленького человека* в литературе продолжает сохранять определенную узнаваемость, притягательность для читателя, но эмоциональный фон отнюдь не всегда связан с состраданием, сочувствием, пониманием. Герой обращён к актуальным вызовам современности: темам социальной несправедливости, насилия, потери личной и национальной идентичности, которые определили болевые точки сегодняшнего дня.

Подобный *антигерой* – страждущий, потерявшийся в исторической неразберихе, характерен и для прозы М. Марон. Автору свойственны рассуждения о «постгероической эпохе», описанию которой посвящены её последние романы. Более раннее творчество М. Марон обращено к новейшей, переживаемой здесь и сейчас истории страны. Ключевое произведение периода 1990-х, роман «Animal Triste», вобрал личные переживания автора, чья судьба связана с историей объединения страны, пронизана ощущением оставленности. В образе авторефлексивной героини, ребёнке войны, проведшей большую часть жизни в ГДР, отчётливо проступают черты *лишнего человека* с его неустойчивостью, близостью к смерти, осознанием исключённости из общества, онтологической несостоятельности. Ключевой идеей для раскрытия образа *лишнего человека* в немецкой литературе исследуемого периода становится тема невозможности, обречённости любви, её разрушительного воздействия на человека, ушедшего в своё одиночество. Характерен избранный сюжет М. Марон: героиня оказывается один на один с собой, когда в её жизни появляется любимый мужчина, впервые рассказавший ей о том, что такое

подлинная свобода. Пропасть между выходцами из разных частей объединённой Германии усиливает трагизм чувств, справиться с которыми героиня не в состоянии.

Актуализация типа *лишнего человека* в литературе 1990-х связана, в том числе, с поисками *нового литературного героя*, отвечающего запросам изменившейся реальности. Так А. Иванов в романе «Географ глобус пропил» предпринимает попытку создать образ *нового святого*, героя-идеолога, который, однако, не может преодолеть свою *лишность*, отдельность. Наследуя образу *лишнего интеллигента*, окончательно оформившемуся в русской литературе XX века, писатель одновременно сближает своего Географа с парадигмой *героев-маргиналов*, подобных знаменитому Венечке, или Петровичу В. Маканина из романа «Андеграунд, или герой нашего времени», тем самым противопоставляя его жизненные установки «новым ценностям» 1990-х: успеху, финансовому благополучию, потребительству. Важным аспектом образа являются отношения героя со Словом: «не доверяющий листу» Географ, отказавшийся от писательства Петрович – симптомы пост-постмодернистских поисков и глобальных разочарований в Боге, человеке, мире.

Культовые романы «Андеграунд, или герой нашего времени» В. Маканина и «Faserland» Кр. Крахта можно считать попытками преодоления «постмодернистских искушений». В обоих произведениях *подпольный герой* современности блуждает, потерянный, в коридорах «нового ада», лабиринта, развернувшегося в масштабах целой страны. Полярное положение героев на социальной лестнице – московский бомж и сын крупного швейцарского бизнесмена – лишь подчёркивает всеохватность ситуации *подполья*. Они оба пишут о собственной судьбе, о ситуации в культуре, порой утрачивая грань между реальностью и текстом, – если Петрович у В. Маканина получает надежду на исход из лабиринта, обретение себя, то безымянный протагонист Кр. Крахта теряется в туманной дали невысказанных противоречий.

Одним из важных аспектов образа *антигероя-трикстера* в литературе рубежа XX–XXI веков является его функция социально-политической критики.

Рефлексия авторов на нерешённые проблемы прошлого может воплощаться посредством обращения к типу *голового человека*, образ которого восходит к средневековой эстетике и вызван к жизни ситуацией XX столетия, подчеркнувшей проблему столкновения человека и тоталитарной системы. Наиболее ярко эта особенность проявилась в творчестве Г. Мюллер, посвятившей роман «Сердце-зверь» теме взросления четырёх молодых людей в Румынии времён Чаушеску. Тип *голового человека* традиционно объединяет социально-политическую проблематику с экзистенциальной. Символизм образа связан с человеческой незащищённостью, психологической уязвимостью. Актуализированный в *лагерной прозе* тип *голового человека* на первый план выдвигает глубочайший трагизм, оставленность и униженность.

Образ *голового мира* – наследие века глобальных катастроф и постмодернистской деконструкции – блистательно представлен на страницах романа Т. Толстой «Кысь». Обращаясь не только к мифологическим структурам, но и к константам русской культурной истории, автор создаёт образ оторванного от смыслов *читателя-мутанта* Бенедикта. В перевёрнутом мире-балагане «Кыси» кроме *трикстеров* вообще никого нет. История русской культуры в романе профанируется и травестируется, сюжет открыт для множественных интерпретаций и подходов, ни один из которых не является исчерпывающим, что иллюстрирует *трикстерскую* стратегию не только персонажей, но и самого автора. Когда в результате «взрыва» текст русской культуры рассыпается, утрачивая прежние интертекстуальные связи, он вновь создаётся *голым человеком*, желающим обрести смысл бытия. Этот процесс опирается на образ поэта-творца как вечной ценности, содержащей в себе целый пучок смыслов. Их разгадкой определяется движение истории и культуры. В попытке реализовать архаическую потребность в устном Слове, стоящем у истоков утраченной полноты и целостности мироздания, Т. Толстая путём остранения знаков передаёт «голоса» поэтов, которые возвышаются над письменным текстом, даруя надежду на будущее.

Резюмируя результаты нашего исследования, можно констатировать непреходящую актуальность типов персонажа трикстерской парадигмы в литературе последних десятилетий.

*Перспективы дальнейшей разработки темы*, как нам представляется, касаются сразу нескольких научных линий. Прежде всего интересно выстроить некую парадигму, где на ключевых текстах XX столетия показать, как изменяется само *понимание образа Трикстера*, его особенностей и функций от одного исторического периода к другому, от одного знакового автора к другому. В литературе *постмодернизма* достигается некий предел двусмысленности, когда самосознание лицедея ставит под сомнение даже то, что собственно является шуткой, трюком, а что стоит воспринимать всерьез<sup>525</sup>. В этой ситуации путь трикстера теряет *перспективу*, его положение глубоко трагично, поэтому так важно изучить *метаморфозы* образа, запечатленные в произведениях уже XXI века.

Следующая линия, актуальная для продолжения исследования, может быть развернута в сторону изучения новейших текстов названных в работе художников с целью отслеживания *изменений в авторском подходе* к созданию образа *героя времени*, его эволюции. В этой парадигме специальный интерес представляют *женские образы*, наследующие идею трикстера – *трикстары*<sup>526</sup>. Хитроумные героини решают сложнейшие задачи современности, пользуясь минимальными, доступными им средствами (плетение словес, соблазн, искушение)<sup>527</sup>. Сегодняшняя популярность неосентиментализма только подчеркивает нарастающий интерес к образам «сестер Шахерезады». И, наконец, одновременно с идеей трикстера в актуальной прозе идет поиск, изучение образов *нового святого* и *героя Демиурга*, которые обнаруживают все более

---

<sup>525</sup> Ковтун Н. Трикстер как герой фронта, или О механизмах выживания в хаосе // Вестник Новосибирского национально-исследовательского университета. 2023. № 9 (Т. 22). С. 120-133.

<sup>526</sup> Jurih M. Scheherazade's Sisters: Trickster Heroines and Their Stories in World Literature. Westport; London: Greenwood Press, 1998.

<sup>527</sup> Ковтун Н. Кто они, героини современной прозы: «Баба-богатырка», «Баба с подушкой» или Бизнес-леди? // Вестник Новосибирского национально-исследовательского университета. 2022. № 2 (Т. 21). С. 108 – 118.

сложные уровни схождения и отталкиваний, могущие стать темой отдельной научной рефлексии.

Каждое произведение, рассмотренное в данном исследовании, демонстрирует определённую сторону образа *трикстера*, которые в своей совокупности постигаются, интерпретируются за счет широкого художественного контекста. Таким образом, ставшие классическими типы персонажа, видоизменяясь с течением времени, выступают в качестве средств познания литературой неустойчивой современности, инструментами авторской рефлексии. Позволяя сохранять связь с традицией и, одновременно, открывать пространство для индивидуальных художественных траекторий развития образов, типы *голового человека*, *подпольного человека*, *маленького и лишнего человека*, сочетаясь, создают противоречивый образ *героя времени*, стоящего на пороге миллениума.

## Список использованной литературы

1. «В защиту литературы руин» // Горький. [Электронный ресурс]. URL: <https://gorky.media/fragments/v-zashhitu-literatury-ruin/?ysclid=lhq9iwr3d0992197596> (дата обращения: 06.12.2022).
2. «В конце мы с андеграундом разругались» Владимир Маканин о войне, больнице и рыбалке. // Lenta.ru. [Электронный ресурс]. URL: <https://lenta.ru/articles/2017/03/13/makanin/?ysclid=160nat66lv185154337> (дата обращения: 06.07.2023).
3. «Записки из подполья» Ф.М. Достоевского в культуре Европы и Америки / Ин-т мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук ; отв. ред. Е.Д. Гальцова. – М. : ИМЛИ РАН, 2021. – 1024 с.
4. Абрамян, Л. Ленин как Трикстер [Электронный ресурс] / Л. Абрамян // Фольклор и постфольклор: структура, типология, семиотика. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.ruthenia.ru/folklore/abramyan1.htm> (дата обращения: 07.07.2023).
5. А.И. Герцен о Евгении Онегине. [Электронный ресурс]. URL: <https://diary.ru/~unknown666/p137814023.htm> (дата обращения: 11.09.2022).
6. Авраменко, Ю.И. Двоемирие в романе Генриха Бёлля «Дом без хозяина» // Проблемы истории, филологии, культуры. 2009. №4 (26). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/dvoemirie-v-romane-genriha-byollya-dom-bez-hozyaina> (дата обращения: 11.08.2022).
7. Агамбен, Дж. Homo sacer. Суверенная власть и голая жизнь. М. : Европа, 2011. 266 с.
8. Агранович, С.З., Саморукова, И.В. Двойничество. Самара : Издательство «Самарский университет», 2001. 132 с.
9. Азбука о голом и небогатом человеке [Текст]. // Лихачев Д.С., Панченко А.М. Смех в Древней Руси. [Электронный ресурс]. URL: <http://drevne-rus-lit.niv.ru/drevne-rus-lit/lihachev-panchenko->



- smeh/azbuka.htm?ysclid=15nemmam7z725684974 (дата обращения: 21.09.2022).
10. Алексей Иванов. Последний патриот. [Электронный ресурс]. URL: <http://ivanproduction.ru/intervyu/poslednij-patriot.html> (дата обращения: 11.04.2023).
  11. Аристова, С.А. «Недействие» как отличительная черта Прушевского из произведения А. Платонова «Котлован» // Ученые записки Санкт-Петербургского университета технологий управления и экономики. – 2016. – №2 (54). [Электронный ресурс]. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/nedeystvie-kak-otlichitelnaya-cherta-prushevskogo-iz-proizvedeniya-a-platonova-kotlovan> (дата обращения: 01.03.2023).
  12. Аристотель. Поэтика. [Электронный ресурс]. URL: <https://librebook.me/poetics/vol1/2> (дата обращения: 16.09.2022).
  13. Арская, Ю. Абсолютное в деконструирующем сознании: парадигма творчества в русской и немецкой литературе постмодернизма : автореф. дис. ... канд. филол. наук. Иркутск, 2008. 25 с.
  14. Байер, М. Летучие собаки. СПб. : Амфора. ТИД Амфора, 2004. – 303 с.
  15. Бакалов, А.С. О становлении немецкого реализма // Известия Самарского научного центра Российской академии наук. Социальные, гуманитарные, медико-биологические науки. 2021. №77. [Электронный ресурс]. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/o-stanovlenii-nemetskogo-realizma> (дата обращения: 15.03.2023).
  16. Бараньска, А. Федор Кузьмич – Сибирская жизнь после смерти императора Александра I. история легенды // Славянский альманах. 2013. №2012. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/fedor-kuzmich-sibirskaya-zhizn-posle-smerti-imperatora-aleksandra-i-istoriya-legendy> (дата обращения: 24.08.2023).
  17. Баршт, К. А. Поэтика прозы Андрея Платонова. СПб.: Филологический факультет СПбГУ, 2000.

18. Бахтин, М. М. Собрание сочинений. Проблемы творчества Достоевского. Статьи о Толстом. Записи курса лекций по истории русской литературы. – М. : Русские словари, 2000. Т. 2. 799 с.
19. Бахтин, М.М. Литературно-критические статьи. М. : Художественная литература, 1986. 543 с.
20. Бахтин, М.М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. М. : Художественная литература, 1975. – 245 с.
21. Белинский, В.Г. Сочинения Александра Пушкина. Статья восьмая. «Евгений Онегин». [Электронный ресурс]. URL: [http://gramota.ru/biblio/reading/?rub=rubric\\_296&text=27\\_308&](http://gramota.ru/biblio/reading/?rub=rubric_296&text=27_308&) (дата обращения: 11.09.2022).
22. Березовская, С.С. Культурный герой как универсалия культуры: опыт типизации: дис. ... канд. филос. наук: 24.00.01. Томск, 2016. 130 с.
23. Бёлль, Г. Избранное. М. : Правда, 1987. 576 с.
24. Большихина, В.Ю. Значение традиции «подполья» Ф. М. Достоевского // Известия Самарского научного центра Российской академии наук. Социальные, гуманитарные, медико-биологические науки. 2018. №4 (61). [Электронный ресурс]. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/znachenie-traditsii-podpolya-f-m-dostoevskogo> (дата обращения: 27.07.2022).
25. Большой словарь русских поговорок. / Мокиенко В.М., Никитина Т.Г. М. : Олма Медиа Групп., 2007. [Электронный ресурс]. URL: <https://dic.academic.ru/dic.nsf/proverbs/14410/%D0%90%D1%84%D0%B8%D0%BD%D1%81%D0%BA%D0%B8%D0%B5> (дата обращения: 20.05.2023).
26. Бондарь Иван Александрович Образ Гёте в творчестве Гюнтера Грасса // Знание. Понимание. Умение. 2013. №3. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/obraz-gyote-v-tvorchestve-gyuntera-grassa> (дата обращения: 23.06.2022).
27. Бортников, А.Б. Немецкий романтизм – диалог художественных форм. [Электронный ресурс]. URL: <http://19v-euro-lit.niv.ru/19v-euro-lit/botnikova-nemeckij-romantizm/index.htm> (дата обращения: 20.03.2023).

28. Бочаров, С.Г. Филологические сюжеты. М. : Языки славянских культур, 2007. 656 с.
29. Брызгалова, М.Д., Снигирева, Т.А. Языческие мотивы в новой прозе Татьяны Толстой // INITIUM. ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЛИТЕРАТУРА: ОПЫТ СОВРЕМЕННОГО ПРОЧТЕНИЯ: сб. ст. Снигирева Т.А. & Назарова Л.А. Екатеринбург: Федеральное государственное автономное образовательное учреждение высшего профессионального образования УФУ им. первого Президента России Б.Н. Ельцина. 2020. Выпуск 3. С. 78-81.
30. Булгаков, М.А. Избранное: Роман «Мастер и Маргарита». Рассказы. М., 1980. 520 с.
31. Бурханова, М.В. Специфика WENDELITERATUR (литературы «поворота») в объединённой Германии // Практики и интерпретации: журнал филологических, образовательных и культурных исследований. 2022. №2. [Электронный ресурс]. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/spetsifika-wendeliteratur-literatury-povorota-v-obedinennoy-germanii> (дата обращения: 18.04.2023).
32. Вайль, П. Fin de siècle и Маленький Человек. [Электронный ресурс]. URL: <https://pub.wikireading.ru/44301> (дата обращения: 15.03.2023).
33. Вайскопф, М. Птица-тройка и колесница души: работы 1978 – 2003 гг. М. : Новое литературное обозрение, 2003. 576 с.
34. Васильев, Д. В. Роль архетипа трикстера в повести Ф.М. Достоевского «Записки из подполья» // Вестник Педагогического университета. 2019. №4 (81). [Электронный ресурс]. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/rol-arhetipatrikstera-v-povesti-f-m-dostoevskogo-zapiski-iz-podpolya> (дата обращения: 13.07.2023).
35. Васильева, О. Н. Роман В. С. Маканина «Андеграунд, или герой нашего времени» в диалоге с творчеством Ф. М. Достоевского (к проблеме интертекстуальности) // Вестник Башкирск. ун-та. 2012. №4. [Электронный ресурс]. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/roman-v-s-makanina-andegraund->

ili-geroy-nashego-vremeni-v-dialoge-s-tvorchestvom-f-m-dostoevskogo-k-probleme-intertekstualnosti (дата обращения: 25.07.2022).

36. Введение в литературоведение. Литературное произведение: основные понятия и термины : Учеб. пособие / Л. В. Чернец, В. Е. Хализев, С. Н. Бройтман и др. ; Под ред. Л. В. Чернец. М. : Высш. шк. ; Академия, 1999. 556 с.
37. Воглер, К. Путешествие писателя. Мифологические структуры в литературе и кино. М. : Альпина нон-фикшн, 2015. 476 с.
38. Гаврилов, Д. А. Трикстер. Лицедей в евроазиатском фольклоре / Д. А. Гаврилов. М. : Социально-политическая мысль, 2006. 239 с.
39. Ганиева, А.А. Не бойся новизны, а бойся пустозвонства. // Знамя. 2010. №3. [Электронный ресурс]. URL: <https://znamlit.ru/publication.php?id=4213&ysclid=li1d3xd5yc7444977> (дата обращения: 12.03.2023).
40. Ганиева, А.А. Серым по серому. Роман Сенчин / А.А. Ганиева // Вопросы литературы. 2010. №3. С. 230–240.
41. Герцен, А.И. О развитии революционных идей в России. [Электронный ресурс]. URL: [http://az.lib.ru/g/gercen\\_a\\_i/text\\_0360.shtml?ysclid=lh79y11oez697355507](http://az.lib.ru/g/gercen_a_i/text_0360.shtml?ysclid=lh79y11oez697355507) (дата обращения: 11.09.2022).
42. Гиленсон, Б.А. Русская классика в мировом литературном процессе, XIX – начало XX века [Текст]: учебное пособие / Б. А. Гиленсон. М. : Вузовский учебник : ИНФРА-М, 2014. 393 с.
43. Гиндин, В.П. Психопатология в русской литературе. М. : ПЕР СЭ, 2012. 224 с.
44. Гинзбург, Л.Я. О литературном герое / Лидия Гинзбург. Ленинград : Советский писатель, 1979. 220 с.
45. Гиппиус, В.В. Повести Белкина // Гиппиус В. В. От Пушкина до Блока. М. ; Л. : Наука, 1966. 345 с.

46. Глембоцкая, Я. Плохой хороший человек (о Викторе Зилове и Викторе Служкине). [Электронный ресурс]. URL: <https://dramsib.livejournal.com/29545.html> (дата обращения: 11.04.2023).
47. Горький, М. Собрание сочинений в тридцати томах. М.: ГИХЛ, 1953. [Электронный ресурс]. URL: [http://az.lib.ru/g/gorxkij\\_m/text\\_1934\\_sovetskaya\\_literatura.shtml](http://az.lib.ru/g/gorxkij_m/text_1934_sovetskaya_literatura.shtml) (дата обращения: 16.07.2023).
48. Грузенберг, С.О. Гений и творчество. Основы теории и психологии творчества. М., 2000. 262 с.
49. Гуляев, Н.А., Богданов, А.Н. Юдкевич, Л.Г. Теория литературы в связи с проблемами эстетики. М. : Высшая школа, 1970. [Электронный ресурс]. URL: <http://litena.ru/books/item/f00/s00/z0000033/st018.shtml?ysclid=lhg33eiih6714818112> (дата обращения: 06.03.2023).
50. Гусева, С. В. «Дурацкая литература» и карнавальный «Праздник дураков»: особенности интерпретации традиций, мотивов и образов // Проблемы истории, филологии, культуры. 2007. №18. [Электронный ресурс]. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/duratskaya-literatura-i-karnavalnyy-prazdnik-durakov-osobennosti-interpretatsii-traditsiy-motivov-i-obrazov> (дата обращения: 08.06.2023).
51. Гюнтер, Х. Юродство и «ум» как противоположные точки зрения у А. Платонова // Sprache und Erzählhaltung bei Andrei Platonov. Bern, 1998. P. 117–133.
52. Достоевский: Эстетика и поэтика: Словарь-справочник / Сост. Г. К. Щенников, А. А. Алексеев ; науч. ред. Г. К. Щенников. – Челябинск : Металл, 1997. 272 с. [Электронный ресурс]. URL: <https://fedordostoevsky.ru/research/aesthetics-poetics/142/> (дата обращения: 20.03.2023).
53. Дронова, О. А. Человек и история в романе Г. Фаллады «Маленький человек – что дальше? // Вестник ТГУ. 2005. №2. [Электронный ресурс]. URL:

- <https://cyberleninka.ru/article/n/chelovek-i-istoriya-v-romane-g-fallady-malenkiy-chelovek-что-dalshe> (дата обращения: 30.05.2023).
54. Дрыжакова, Е.Н. Шесть европейских масок Онегина в восприятии А.И. Герцена. [Электронный ресурс]. URL: <http://febweb.ru/feb/pushkin/serial/isg/isg-243-.htm> (дата обращения: 11.09.2022).
55. Дубовиков, А.Н., Дунаева, Е.Н.. Комментарии: И.С. Тургенев. Дневник лишнего человека. [Электронный ресурс]. URL: <https://rvb.ru/turgenev/02comm/0155.htm?ysclid=lec9cf1kj591206011> (дата обращения: 11.09.2022).
56. Дюришин, Д. Теория сравнительного изучения литературы. М. : Прогресс, 1979. 317 с.
57. Егоров, А.И. Россия – Германия: политический диалог в начале постбиполярной эпохи (1990-е гг.) // Вестник ОмГУ. 2013. №1 (67). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/rossiya-germaniya-politicheskiy-dialog-v-nachale-postbipolyarnoy-epohi-1990-e-gg> (дата обращения: 04.06.2022).
58. Емельянова, Н. В. Принципы романтического двоемирия в сказке Гофмана «Золотой горшок» // Альманах современной науки и образования : журнал. Тамбов : Грамота, 2012. С. 75– 78.
59. Ермилова, Г.Г. Достоевский: эстетика поэтика. [Электронный ресурс]. URL: <https://fedordostoevsky.ru/research/aesthetics-poetics/049/> (дата обращения: 06.05.2023).
60. Ерофеев, В. Тревожные уроки «Мелкого беса». [Электронный ресурс]. URL: [http://az.lib.ru/s/sologub\\_f/text\\_0070.shtml?ysclid=lhoin8p5rx292411761/](http://az.lib.ru/s/sologub_f/text_0070.shtml?ysclid=lhoin8p5rx292411761/) (дата обращения: 15.03.2023).
61. Зачевский, Е.А. Пути-перепутья немецкоязычной литературы XX века. – СПб. : «Издательство Крига», 2017. 568 с.
62. Значение слова «персонаж» в 5 словарях (znachenie-slova.ru) (составитель Н.Ю. Руссова) [Электронный ресурс]. URL: <https://znachenie-slova.ru/%D0%BF%D0%B5%D1%80%D1%81%D0%BE%D0%BD%D0%B0%D0%B6?> (дата обращения: 20.06.2022).

63. Зусман, В.Г. Художественный мир Франца Кафки. // Кафка Ф. Романы. Новеллы и притчи. Афоризмы. Письмо отцу. Завещание. М. : НФ «Пушкинская библиотека», АСТ, 2004. 878 с.
64. Ильин, И.П. Персонаж. // Современное зарубежное литературоведение (страны Западной Европы и США): концепции, школы, термины. Энциклопедический справочник. М. : Интрада – ИНИОН, 1999. 320 с.
65. Ильченко, Н.М. Байронический герой и особенности формирования образов «лишнего человека» и «русского скитальца» в отечественной литературе // Вестник Мининского университета. 2014. №2 (6). [Электронный ресурс]. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/bayronicheskiy-geroy-i-osobennosti-formirovaniya-obrazov-lishnego-cheloveka-i-russkogo-skitaltsa-v-otechestvennoy-literature> (дата обращения: 03.05.2023).
66. Интервью с автором: Владимир Маканин. [Электронный ресурс]. URL: <https://eksmo.ru/about-authors/intervyu-s-avtorom-vladimir-makanin-ID1303171/?ysclid=l60p5bng7z80656493> (дата обращения: 06.07.2022).
67. История русской литературы XX века: в 2 ч.: Ч. 2: учебник для академического бакалавриата / В.В. Агеносов, К.Н. Анкудинов, А.Ю. Большакова; под общ. ред. В.В. Агеносова. М. : Юрайт, 2015. 687 с.
68. Калашникова, О.Л. «Шинель и её современники. [Электронный ресурс]. URL: <https://www.domgogolya.ru/science/researches/1019/#4> (дата обращения: 20.03.2023).
69. Кибальник, С. А. Экзистенциализм в русской литературе и мысли // Литературоведческий журнал. 2005. №19. [Электронный ресурс]. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/ekzistentsializm-v-russkoy-literature-i-mysli> (дата обращения: 22.08.2022).
70. Кийко, Е.И. Комментарий к роману «Записки из подполья». // Достоевский Ф.М. Собрание сочинений в двенадцати томах. Т. 2. М.: Правда. 560 с.
71. Ковтун, Н. «Голый человек» А. Солженицын на фоне «новой лагерной прозы»: pro et contra // Филологический класс. 2019. № 2 (56). С. 157–168.

72. Ковтун, Н.В. Образ трикстера в современной русской прозе: генезис, специфика, функционал. // Русская культура на перекрёстах истории. Дальний Восток, близкая Россия. Вып. 4. / под редакцией В. Гречко, Хе Хён Нам, Сусуму Нонака, Су Кван Кима. Белград : Логос, 2021. 428 с.
73. Ковтун, Н.В. Образ школяра в прозе Б. Окуджавы о войне // Проблемы исторической поэтики. 2023. №1. [Электронный ресурс]. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/obraz-shkolyara-v-proze-b-okudzhavy-o-voyne> (дата обращения: 24.08.2023).
74. Ковтун Н. Женщины революции: от Даши Чумаловой к «Комиссаршам» Валентина Распутина // Русская культура под знаком Революции. Дальний Восток, близкая Россия. Вып. 2. Сб. науч. ст. / Под ред.: Валерия Гречко, Су Кван Кима, Сусуму Нонака. Белград, Сеул, Сайтама. 2018. С. 32-49.
75. Ковтун, Н.В. Реальность и текст в прозе рубежа XX–XXI веков: «Последний мир» К. Рансмайра и «Кысь» Т. Толстой // Ковтун Н.В. Кризис литературоцентризма. Утрата идентичности vs. новые возможности. М., 2014. С. 69–94.
76. Ковтун Н.В., Проскурина Е.Н., Васильев И.Е. Проект переустройства мира и русская проза начала XX века (А. Богданов и А. Платонов) // Сибирский филологический журнал. № 2, 2013. С. 129–140.
77. Ковтун, Н.В. Трикстер как герой нашего. На материале русской прозы второй половины XX–XXI века: монография / Н.В. Ковтун. Москва : ФЛИНТА ; Красноярск : Красноярский государственный педагогический университет им. В.П. Астафьева, 2022. 408 с.
78. Ковтун, Н. Трикстер как герой фронта, или О механизмах выживания в хаосе // Вестник Новосибирского национально-исследовательского университета. 2023. № 9 (Т. 22). С. 120-133.
79. Ковтун, Н. In vino veritas, или об особенностях винопития в Кызыле и Париже (версия Р. Сенчина) // Сборник Матице Српске за славистику 103. Нови Сад : Матица Српска. Одељење за књижевност и језик., 2023. С. 271–286.



80. Когатова, Е. О. Проблема героя и антигероя в повести С. Довлатова «Заповедник» // Вестник Курганского государственного университета. 2018. №2 (49). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/problema-geroya-i-antigeroya-v-povesti-s-dovlatova-zapovednik> (дата обращения: 11.04.2023).
81. Колесникова, Е.И. Концептуализация трикстера в современном литературном процессе // Вестник Новосибирского государственного университета. Серия : История, филология. 2023. Т. 22. № 2. С. 121–126.
82. Корневский, А.В. «Герой нашего времени» в саду расходящихся тропок // Новое прошлое. №1. 2019. С. 8-30.
83. Корнилова, И.Е., Кузнецов, А.С. Архетип в коммуникации: образ трикстера в современных масс медиа // Мифологос. Серия : «Миф в культуре: литература, язык, поэтика, искусство, фольклор». № 3. 2022. С. 155–167.
84. Коробкова, Т.В. О душе, запрятанной в футляр. // Вестник Оренбургского государственного университета. №5 (205). 2017. С. 39 – 43.
85. Крахт, Кр. Faserland [Текст]. [Электронный ресурс] URL: <http://yanko.lib.ru/books/lit/kracht-faserland.htm> (дата обращения: 2.06.2023).
86. Кузнецов, А. С. Симплициссимус г. Гриммельсгаузена как персонификация трикстера // Новый филологический вестник. 2015. №3 (34). [Электронный ресурс]. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/simplitsissimus-g-grimmelsgauzena-kak-personifikatsiya-trikstera> (дата обращения: 31.07.2022).
87. Кузьмин, Б. А. Жанр лиро-эпической поэмы Байрона // Борис Кузьмин. О Голдсмите, о Байроне, о Блоке... М. : Художественная литература, 1977. 368 с.
88. Куликова, Е.В. Художественная детализация образа героя-интеллекта в повести В. С. Маканина «Лаз» // Вестник ТГУ. 2012. №2. [Электронный ресурс]. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/hudozhestvennaya-detalizatsiya-obraza-geroya-intelligenta-v-povesti-v-s-makanina-laz> (дата обращения: 11.04.2023).
89. Кучина, С. А. Теоретико-литературный подход к проблеме типологизации // Вестник ЮУрГГПУ. 2010. №1. [Электронный ресурс]. URL:

- <https://cyberleninka.ru/article/n/teoretiko-literaturnyy-podhod-k-probleme-tipologizatsii> (дата обращения: 27.06.2023).
90. Кучумова Г.В. Немецкоязычный роман 1980–2000-х: фигура коллекционера // Вестник ВятГУ. 2009. №2. [Электронный ресурс]. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/nemetskoazychnyy-roman-1980-2000-h-figura-kolleksionera> (дата обращения: 15.07.2023).
91. Кучумова, Г. В. The character of the collector as a creative subject in the German and Russian novels after 1980 // Филологический класс. 2019. №1 (55). [Электронный ресурс]. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/the-character-of-the-collector-as-a-creative-subject-in-the-german-and-russian-novels-after-1980> (дата обращения: 12.07.2022).
92. Кучумова, Г.В. Немецкоязычный романский дискурс 1980-1990-х: стратегия коллекционирования (перверсивная модель коллекции в романе Э. Елинек «Похоть») // Филология и человек. 2009. №4. С. 19.
93. Кучумова, Г.В. Роман в системе культурных парадигм (на материале немецкоязычного романа 1980-2000 гг.: автореф. дис. ...доктора филол. наук: 10.01.08. Самара, 2010.
94. Кучумова, Г.В. Роман К. Крахта «Faserland»: формула человека эпохи «истекания индивидуальности» // Мировая литература на перекрестье культур и цивилизаций. 2016. №3 (15). [Электронный ресурс]. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/roman-k-krahta-faserland-formula-cheloveka-epochi-istekaniya-individualnosti> (дата обращения: 24.06.2022).
95. Кэмпбелл, Дж. Тысячеликий герой: [Пер. с англ.] / Джозеф Кэмпбелл; [Вступ. ст. Н. Калины]. М. : РЕФЛ-бук ; Киев : АСТ. 1997. 378 с.
96. Лейдерман, Н.Л. Современная литература в двух томах: учебник / Н.Л. Лейдерман. М. : Издательский центр «Академия», 2003. Т. 2: 1950–1990-е гг. 544 с.
97. Лейдерман, Н.Л. Драма самоотречения: Юрий Олеша и его роман «Зависть» // Урал. 2008. № 12. С. 237–252.

98. Лейдерман, Н.Л., Липовецкий, М.Н. Русская литература XX века: 1930-е – середина 1950-х годов : учеб. Пособие для студ. учреждений высш. образования: в 2 т. Т. 1 / [Н.Л. Лейдерман, М.Н. Липовецкий, М.А. Литовская и др.] – М. : Издательский центр «Академия», 2014. 480 с.
99. Лейдерман, Н.Л., Липовецкий, М.Н. Современная русская литература: 1950–1990-е годы: Учеб. Пособие для студ. высш. учеб. Заведений: В 2 т. Т. 2: 1968–1990. М. : Издательский центр «Академия», 2003. 688 с.
100. Лекманов, О. Истоки и особенности прозы Исаака Бабеля на примере рассказа «Мой первый гусь» из цикла «Конармия». [Электронный ресурс]. URL:<https://magisteria.ru/pre-war-soviet-literature/i-babel-konarmiya?ysclid=lhd48mok6f977384844> (дата обращения: 16.07.2023).
101. Леонова, Е. А. Немецкая литература XX века: Германия, Австрия. М. : Флинта : наука, 2010. 360 с.
102. Липовецкий, М. Трикстер и «закрытое» общество // НЛО. 2009. №6 (100). С. 224– 225.
103. Липовецкий, М. Трикстер и «закрытое» общество // Новое литературное обозрение. 2009. № 6 (100). С. 224–245.
104. Литературный словарь. Статьи на букву П (niv.ru) (составитель Л.В. Абрикосова) [Электронный ресурс]. URL: <http://niv.ru/doc/dictionary/literary-dictionary/fc/slovar-207.htm#zag-585> (дата обращения: 30.06.2022).
105. Лихачев, Д. С. Повесть о Горе-Злочастии // История русской литературы: В 10 т. / АН СССР. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1941–1956. Т. II. Ч. 2. Литература 1590-х –1690-х гг., 1948. С. 207–221.
106. Лотман, Л.М. Драматургия И. С. Тургенева. [Электронный ресурс]. URL: [https://rvb.ru/turgenev/02comm/introcomm\\_02.htm?ysclid=led0z9gl4169667836](https://rvb.ru/turgenev/02comm/introcomm_02.htm?ysclid=led0z9gl4169667836) (дата обращения: 11.09.2022).
107. Лотман, Ю.М. К проблеме типологии культуры / История и типология русской культуры. СПб. : «Искусство – СПб», 2002. 768 с.

108. Лотман, Ю.М. Непредсказуемые механизмы культуры. Таллин: TLU Press, 2010.
109. Лотман, Ю.М. Семиосфера. СПб. : Искусство-СИБ, 2000. 703 с.
110. Лотман, Ю.М. Структура художественного текста // Лотман Ю.М. Об искусстве. СПб. : «Искусство – СПб», 1998. 285 с.
111. Лугарич Вукас, Д. Опьянение советским прошлым в современном русском романе: от реставрации до рефлексии, от тотальности до руин // Сборник Матице Српске за славистику 103. Нови Сад : Матица Српска. Одељење за књижевност и језик., 2023. С. 215–230.
112. Маканин, В. Лаз: сборник. М. : ЭКСМО, 2009. 448 с.
113. Маканин, В.С. Андеграунд, или Герой нашего времени. М., 2003. 480 с.
114. Макарова, И.С. Мифопоэтический образ Корабля дураков в искусстве Северного Возрождения (анализ поэмы С. Бранта и картины И. Босха) // Известия РГПУ им. А. И. Герцена. 2014. №171. [Электронный ресурс]. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/mifopoeticheskiy-obraz-korablya-durakov-v-iskusstve-severnogo-vozhrozhdeniya-analiz-poemy-s-branta-i-kartiny-i-bosha> (дата обращения: 31.07.2022).
115. Манн, Ю.В. «Маленький человек» // Литературная энциклопедия терминов и понятий / Под ред. А. Н. Николюкина. М. : Институт научной информации по общественным наукам РАН, Интелвак, 2001. 1596 с.
116. Маркова, Т.Н. Русская военная проза 1990–2000-х годов // Филологический класс. 2015. №1 (39). [Электронный ресурс]. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/russkaya-voennaya-proza-1990-2000-h-godov> (дата обращения: 14.09.2022).
117. Машкова, Е.Е. Потомок «лишнего человека» и деятельная личность советской эпохи // Вопросы русской литературы. 2012. №22 (79). [Электронный ресурс]. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/potomok-lishnego-cheloveka-i-deyatelnaya-lichnost-sovetskoj-epohi> (дата обращения: 01.03.2023).

118. Меерсон, О. Апокалипсис в быту. Поэтика неостранения у Андрея Платонова. М.: Гранат, 2016.
119. Мелетинский, Е.М. Введение в историческую поэтику эпоса и романа. М. : Наука, 1986. 316 с.
120. Мелетинский, Е.М. О литературных архетипах. М. : Российский государственный гуманитарный университет, 1994. 136 с.
121. Мелетинский, Е.М. Поэтика мифа. СПб. : Азбука, Азбука-Аттикус, 2021. 480 с.
122. Мелетинский, Е.М. Предки Прометея: Культурный герой в мифе и эпосе // ВИМК. 1958. № 3. С. 114–132.
123. Мельникова, Л.А. Ганс Шнир и Лев Мышкин: художественные переключки (на материале романов Г. Бёлля «Глазами клоуна» и Ф.М. Достоевского «Идиот») // Ученые записки ОГУ. Серия: Гуманитарные и социальные науки. 2020. №2 (87). [Электронный ресурс]. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/gans-shnir-i-lev-myshkin-hudozhestvennyye-pereklichki-na-materiale-romanov-g-byollya-glazami-klouna-i-f-mdostoevskogo-idiot> (дата обращения: 27.02.2023).
124. Мельникова, Л.А. Особенности репрезентации образа «Маленького человека» в повести Г. Бёлля «Хлеб ранних лет» в контексте традиций Ф.М. Достоевского // Ученые записки ОГУ. Серия: Гуманитарные и социальные науки. 2020. №3 (88). [Электронный ресурс]. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/osobennosti-reprezentatsii-obraza-malenkogo-cheloveka-v-povesti-g-bellya-hleb-rannih-let-v-kontekste-traditsiy-f-m-dostoevskogo> (дата обращения: 16.07.2023).
125. Меньшикова, Е. Смех Протея: феномен гротескного сознания. СПб. : Алетейя, 2015. 340 с.
126. Мережинская, А.Ю. Модели героев в прозе 2000-х годов о современности // Русская литература : Исследования. 2006. № 10. С. 47–61.

127. Мережинская, А.Ю. Художественная парадигма переходной культурной эпохи: русская проза 80-90-х годов XX века. Киев : Киевский университет, 2001. 433 с.
128. Мир Достоевского. [Электронный ресурс]. URL: <https://dostoevskyworld.ru/writer-world/impressions/guugo> (дата обращения: 20.03.2023).
129. Мишина, Л.А. История культуры Германии: учеб. пособие / Л.А. Мишина. М. : АНО «РИО», «Русская панорама», 2013. 304 с.
130. Могильнер, М. Мифология «подпольного человека»: радикальный микрокосм в России начала XX века как предмет семиотического анализа. М.: Новое литературное обозрение, 1999. 208 с.
131. Мюллер, Г. Сердце-зверь. СПб. : ТИД Амфора. 2010. 256 с.
132. Накамура, К. Словарь персонажей произведений Ф. М. Достоевского. Санкт-Петербург: Гиперион, 2011. 400 с.
133. Немзер, А. Когда? Где? Кто? О романе Владимира Маканина: опыт краткого путеводителя. // Новый мир. 10. 1998. [Электронный ресурс]. URL: [https://magazines.gorky.media/novyi\\_mi/1998/10/kogda-gde-kto.html?ysclid=161zi0azbs149069454](https://magazines.gorky.media/novyi_mi/1998/10/kogda-gde-kto.html?ysclid=161zi0azbs149069454) (дата обращения: 06.07.2022).
134. Никишов, Ю.М. Этапы эволюции Евгения Онегина // Два века. 2020. №4. [Электронный ресурс]. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/etapy-evolyutsii-evgeniya-onegina> (дата обращения: 16.07.2023).
135. Никольский, Е. В. Ещё раз о проблеме «Лишнего человека» в русской классической литературе // Art Logos. 2017. №2 (2). [Электронный ресурс]. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/eschyo-raz-o-probleme-lishnego-cheloveka-v-russkoj-klassicheskoj-literature> (дата обращения: 11.04.2023).
136. Новая субъективность. // Большая российская энциклопедия. [Электронный ресурс]. URL: <https://bigenc.ru/c/novaia-sub-ektivnost-40ae59?ysclid=libcyvzvoj433862656> (дата обращения: 02.04.2023).

137. Образ героя современности в прозе рубежа XX–XXI веков: монография / кол. авт.; отв. ред. Н.В. Ковтун. М. : ФЛИНТА ; Красноярск : Краснояр. гос. пед. ун-т им. В.П. Астафьева, 2022. 260 с.
138. Пацюков, В. Новаторы и архаисты // Философия наивности. Сб. ст. / Сост. А.С. Мигунов. М. : МГУ, 2001. С. 36–42.
139. Петров, С. Проблема реализма в художественной литературе. М., 1981. 304 с.
140. Писатель Алексей Иванов: «Географ не алкаш, он пьет, когда надо совершить подлость». // Комсомольская правда. [Электронный ресурс]. URL: <https://www.perm.kp.ru/daily/26157/3045610/> (дата обращения: 11.04.2023).
141. Платт, К. История в гротескном ключе. Русская литература и идея революции. СПб. : Академический проект, 2006. 272 с.
142. Пленков, О.Ю. Что осталось от Гитлера? Историческая вина и политическое покаяние Германии. СПб. : Владимир Даль, 2019. 511 с.
143. Подорога, В. Время ПОСЛЕ. ОСВЕНЦИМ И ГУЛАГ: Мыслить абсолютное Зло. М. : Логос, 2013. 174 с.
144. Полякова, Е.А., Тамарченко Н.Д. Об иноязычных аналогах русских терминов поэтики. // Введение в литературоведение. Литературное произведение: основные понятия и термины: Учеб. пособие / Л. В. Чернец, В. Е. Хализев, С. Н. Бройтман и др.; Под ред. Л. В. Чернец. М. : Высш. шк.; Академия, 1999. 556 с.
145. Пропп, В.Я. Морфология волшебной сказки. М.: Мартин, 2022. 192 с.
146. Проскурина, Е. Н. Фаустиана Андрея Платонова (на материале прозы 1920-х - 1930-х годов). М. : Новый хронограф, 2015. С. 25-26.
147. Расторгуева, В. С. «Герой нашего времени» в современной прозе // Филологический класс. 2009. №21. [Электронный ресурс]. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/geroy-nashego-vremeni-v-sovremennoy-proze> (дата обращения: 11.09.2022).
148. Ревякин, А.И. Проблема типического в художественной литературе. М.,1979. 366 с.

149. Ревякин, А.И. Проблема типического в художественной литературе. М. : Учпедгиз, 1959. 367 с.
150. Ремизова, М.С. «Человек-минус» Р. Сенчин. // Только текст. Постсоветская проза и её отражение в литературной критике. М. : Совпадение, 2007. 447 с.
151. Рожновский, С.В. Генрих Бёлль. М. : Высшая школа, 1965. 101 С.
152. Российский гуманитарный энциклопедический словарь. М. : Гуманит. изд. центр ВЛАДОС : Филол. фак. С.-Петерб. гос. ун-та. 2002. [Электронный ресурс]. URL: [https://humanities\\_dictionary.academic.ru/2759/%D0%95%D1%80%D1%91%D0%BC%D0%B0\\_%D0%B8\\_%D0%A4%D0%BE%D0%BC%D0%B0?ysclid=15ndn8vxk0250115992](https://humanities_dictionary.academic.ru/2759/%D0%95%D1%80%D1%91%D0%BC%D0%B0_%D0%B8_%D0%A4%D0%BE%D0%BC%D0%B0?ysclid=15ndn8vxk0250115992) (дата обращения: 10.09.2022).
153. Русская литература XX века: 1930-е – середина 1950-х годов. Под ред. Н.Л. Лейдермана, М.Н. Липовецкого, М.А. Литовской. М. : Издательский центр «Академия», 2014. 608 с.
154. Саакян, Л., Северская О. «Русский народ» в литературе и документах XIX века: опыт языкового портретирования // Слово. РУ. Балтийский акцент. 2020. Т. 11 (3).
155. Савкина, И. «У нас уже никогда не будет этих бабушек?» // Вопросы литературы. № 2. 2011. С. 135.
156. Саморукова, И., Поздняков, К. «Голая жизнь» как объект манипуляции в романе Ю. Олеси «Зависть» // Миргород. 2020. №1 (15). С. 220–238.
157. Сараскина, Л. И. Достоевский. 2-е изд. М. : Молодая гвардия, 2013. 825 с.
158. Сенчин, Р. Алексеев – счастливый человек. // Новый мир. 1999. №5. [Электронный ресурс]. URL: [https://magazines.gorky.media/novyi\\_mi/1999/5/alekseev-schastlivyj-chelovek.html](https://magazines.gorky.media/novyi_mi/1999/5/alekseev-schastlivyj-chelovek.html) (дата обращения: 20.05.2023).
159. Сенчин, Р. Афинские ночи. // Знамя. 2000. №9. [Электронный ресурс]. URL: <https://magazines.gorky.media/znamia/2000/9/afinskie-nochi.html?ysclid=li3232qci8882309467> (дата обращения: 20.05.2023).



160. Сенчин, Р. Вдохновение. // Октябрь. 1997. №7. [Электронный ресурс]. URL: <https://magazines.gorky.media/october/1997/12/vdohnovenie.html> (дата обращения: 20.05.2023).
161. Сенчин, Р. Минус. // Знамя. 2001. №8. [Электронный ресурс]. URL: <https://magazines.gorky.media/znamia/2001/8/minus.html> (дата обращения: 21.05.2023).
162. Сенчин, Р. Общий день. // Знамя. 1999. №3. [Электронный ресурс]. URL: <https://magazines.gorky.media/znamia/1999/3/obshhij-den.html> (дата обращения: 21.05.2023).
163. Сенчин, Р. Переставший притворяться. // Литературная Россия. 2009. №22. [Электронный ресурс]. URL: <https://web.archive.org/web/20140403231623/http://www.litrossia.ru/2009/22/04156.html> (дата обращения: 20.05.2023).
164. Силантьев, И.В. Сюжетологические исследования. М. : Языки славянской культуры, 2009. 223 с.
165. Синило, Г.В. Роман «Страдания юного Вертера» // История немецкой литературы XVIII века. [Электронный ресурс]. URL: <https://lit.wikireading.ru/hjy5lZ8EVB?ysclid=lhg3h7wavn891902273> (дата обращения: 10.03.2023).
166. Синякова, Л.Н. От нулевых к двадцатым: герой Романа Сенчина в меняющемся мире (характерологические константы и контекстные переменные // Образ героя современности в прозе рубежа XX–XXI веков. монография. Сер. «Универсалии культуры». Москва ; Красноярск, 2022. С. 165–177.
167. Славникова, О. Спецэффекты в жизни и литературе // Новый мир. 2001. №1. [Электронный ресурс]. URL: [https://magazines.gorky.media/novyi\\_mi/2001/1/speczeffekty-v-zhizni-i-literature.html](https://magazines.gorky.media/novyi_mi/2001/1/speczeffekty-v-zhizni-i-literature.html) (дата обращения: 11.09.2022).
168. Смирнов, А.А. Восприятие русской литературы в Германии // Просветитель и романтик. Памяти профессора Московского университета

- А.А. Смирнова (1941-2014) / Сост. и отв. ред. А.В. Лебедев. М.; СПб. : Нестор-История, 2019. 616 с.
169. Спиваковский, П.Е. Вненаходимые консерваторы: Александр Солженицын и Татьяна Толстая // Филологические науки. Научные доклады высшей школы. №3. 2018. С. 80–86.
170. Старикова, Л.С. «Лагерная проза» в контексте русской литературы XX века: понятие, границы, специфика // Вестник КемГУ. 2015. №2-4 (62). [Электронный ресурс]. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/lagernaya-proza-v-kontekste-russkoy-literatury-hh-veka-ponyatie-granitsy-spetsifika> (дата обращения: 06.08.2022).
171. Степанов, Н.Л. Антоний Погорельский // Погорельский А. Двойник, или Мои вечера в Малороссии. Монастырка. М., 1960. 245 с.
172. Сухих, И. Повести Белкина // Пушкин: реализм и интроспекция. [Электронный ресурс]. URL: <https://polka.academy/articles/642> (дата обращения: 20.03.2023).
173. Тamarченко, Н.Д. Функции трикстера в русском классическом романе (К методологии исследования) // Универсалии русской культуры. Воронеж : ВГУ ; Изд-й дом Алейниковых, 2009. 278 с.
174. Теория литературы : Учеб. Пособие для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений : В 2 т. / Под ред. Н.Д. Тamarченко. Т. 1 : Н.Д. Тamarченко, В.И. Тюпа, С.Н. Бройтман. Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика. М. : Издательский центр «Академия», 2004. 512 с.
175. Тернер, В. Символ и ритуал. М. : Главная редакция восточной литературы издательства «Наука», 1983. 277 с.
176. Токаренко, А.А. Художественный конфликт в повести В. С. Маканина «Лаз» // Вестник РУДН. Серия: Литературоведение, журналистика. – 2014. – №1. [Электронный ресурс]. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/hudozhestvennyy-konflikt-v-povesti-v-s-makanina-laz> (дата обращения: 11.04.2023).

177. Толковая Библия, или Комментарии на все книги Св. Писания Ветхого и Нового Завета : в 7 т. / под ред. А. П. Лопухина. [Электронный ресурс]. URL: [https://azbyka.ru/otechnik/Lopuhin/tolkovaja\\_biblija\\_24/3](https://azbyka.ru/otechnik/Lopuhin/tolkovaja_biblija_24/3) (дата обращения: 25.07.2023).
178. Толмачева, О. Правда о «голом человеке» (по роману З. Прилепина «Обитель») // Концепт. 2016. Т. 42. С. 83–87. [Электронный ресурс]. URL: [e-koncept.ru/2016/56960.htm](http://e-koncept.ru/2016/56960.htm) (дата обращения: 17.01.2019).
179. Толстая, Т. День: личное. М. : Подкова, 2001. 509 с.
180. Толстая, Т.Н. Кысь. М. : АСТ : Редакция Елены Шубиной. 2016. 352 с.
181. Томашевский, Б.В. Теория литературы. Поэтика: Учебное пособие. М. : Аспект Пресс, 1999. 334 с.
182. Топер, П. Генрих Бёлль – романист и рассказчик. // Г. Бёлль. Ирландский дневник. Бильярд в половине десятого. Глазами клоуна. Потерянная честь Катарини Блюм. Рассказы. М. : Радуга. 1988. С. 5-32.
183. Топоров, В.Н. Петербургский текст. СПб. : Искусство. 2009. 820 с.
184. Травников, С.Н. История древнерусской литературы. [Электронный ресурс]. URL: [https://studme.org/55326/literatura/istoriya\\_drevnerusskoy\\_literatury](https://studme.org/55326/literatura/istoriya_drevnerusskoy_literatury) (дата обращения: 21.09.2022).
185. Трофимова Т. Ф.М. Достоевский «Бедные люди». [Электронный ресурс]. <https://polka.academy/articles/366?block=824> (дата обращения: 20.03.2023).
186. Тургенев, И.С. Записки охотника. Повести и рассказы. М. 1979. 608 с.
187. Федосеенко, Н. Г. И. С. Тургенев: к вопросу о «Лишнем человеке» // Вестник СПбГУ. Язык и литература. 2008. №3–2. [Электронный ресурс]. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/i-s-turgenev-k-voprosu-o-lishnem-cheloveke> (дата обращения: 16.07.2023).
188. Флацино, Дж. От Супермена к Бэтмену: архетипы разобщённого супергероя // Юнгианские размышления о кино. Психологический анализ архетипов научной фантастики и фэнтези. [Электронный ресурс]. URL: <https://castalia.ru/blogs/translations/dzheymms-flatsino-yungianskie->

razmyshleniya-o-kino-psihologicheskiy-analiz-arhetipov-nauchnoy-fantastiki-i-fentezi-glava-6-ot-supermena-k-betmenu-arhetipyi-razobschennogo-supergeroya?ysclid=ljpkvshfxe364733953 (дата обращения: 20.06.2023).

189. Франк, И. Прыжок через быка. Опыт фантастического расследования. М. : Издательский дом ВКН, 2021. 368 с.
190. Фридлиндер, Г. М. Примечания // Ф. М. Достоевский. Полное собрание сочинений в тридцати томах / под ред. Г. М. Фридлиндера. Ленинград : Наука, 1972. Т. 1. 520 с.
191. Фуко, М.. История безумия в классическую эпоху. СПб. : Книга света, 1997. 576 с.
192. ФЭБ: Литературная энциклопедия // «Лишние люди». [Электронный ресурс]. URL: <http://feb-web.ru/feb/litenc/encyclor/> (дата обращения: 03.05.2023).
193. Храпченко, М. Типологическое изучение литературы и его принципы / М. Храпченко // Вопросы литературы. 1968. №2. С. 55–82.
194. Цейтлин, А. Г. Повести о бедном чиновнике Достоевского. М., 1923. С. 7–31.
195. Чернец, Л.В. О типах персонажей в русской литературе XIX в. М. : МАКС Пресс, 2018. 212 с.
196. Чернец, Л.В. О типологическом изучении литературных персонажей // М. : СТЕРНАНОС. 2016. №1 (15). С. 80-90.
197. Чернышов, М. Р. Динамика персонажей в сказке Э. Т. А. Гофмана «Золотой горшок» / М. Р. Чернышов // Известия Уральского государственного университета. – 2006., № 41(2006) Гуманитарные науки. Выпуск 11. Филология. [Электронный ресурс]. URL: [http://proceedings.usu.ru/?base=mag/0041\(01\\_11-2006\)&xsl=showArticle.xslt&id=a10&doc=../content.Jsp](http://proceedings.usu.ru/?base=mag/0041(01_11-2006)&xsl=showArticle.xslt&id=a10&doc=../content.Jsp) (дата обращения: 10.03.2023).
198. Чернявская, Ю.В. Трикстер, или Путешествие в Хаос // Человек, 2004. №3. С. 40.

199. Черняева Е.Н. Формирование идеального образа советского человека в практиках художественной культуры 1920-х гг. // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. 2014. № 26. С. 163-170.
200. Черняк, М.А. Проза цифровой эпохи. Тенденции, жанры, имена: учебное пособие. М. : Флинта, 2018. 328 с.
201. Чехов, А.П. Палата №6. Избранные сочинения в двух томах. Т. 1. М. : Художественная литература, 1979. 702 с.
202. Чугунов, Д.А. Немецкая литература 1990- годов. Ситуация «поворота»: монография / Д.А. Чугунов. М.: ИНФРА-М, 2019. 258 с.
203. Чупринин С. Русская литература сегодня: Жизнь по понятиям / С. Чупринин. М. : Время, 2007. 768 с.
204. Шадрин, А.А. Сопредельные миры чинарей. Герменевтика концепта «Теории слов» Л.С. Липавского: монография. Ижевск : Удмуртский университет, 2016. 146 с.
205. Шатин, Ю. Русская литература в зеркале семиотики. М.: Языки славянской культуры, 2015.
206. Шахова, И.А. Трикстеры как фактор социальной трансформации общества // Общество: социология, психология, педагогика. 2022. №8 (100). [Электронный ресурс]. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/trikstery-kak-faktor-sotsialnoy-transformatsii-obschestva> (дата обращения: 26.08.2023).
207. Шульц, С. А. Байрон – Тургенев – Камю: от «лишнего» человека к «постороннему» // Литературоведческий журнал. 2018. №44. [Электронный ресурс]. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/bayron-turgenev-kamyu-ot-lishnego-cheloveka-k-postoronnemu> (дата обращения: 16.07.2023).
208. Щенников, Г. К. Бедные люди // Достоевский: Сочинения, письма, документы: Словарь-справочник / под ред. Г. К. Щенникова и Б. Н. Тихомирова. Санкт-Петербург : «Пушкинский Дом», 2008. 470 с.
209. Энциклопедический словарь Ф.А. Брокгауза и И.А. Ефрона. СПб. : Брокгауз-Ефрон. 1890–1907. [Электронный ресурс]. URL:

- [https://dic.academic.ru/dic.nsf/brokgauz\\_efron/111172/%D0%A5%D1%80%D0%BE%D0%BD?ysclid=li33dw42th394203491](https://dic.academic.ru/dic.nsf/brokgauz_efron/111172/%D0%A5%D1%80%D0%BE%D0%BD?ysclid=li33dw42th394203491) (дата обращения: 20.05.2023).
210. Эпштейн, М. Великое в малом. Потомки Башмачкина // Ирония идеала. Парадоксы русской литературы. [Электронный ресурс]. URL: <https://litresp.ru/chitat/ru/%D0%AD/epshtejn-mihail-naumovich/ironiya-ideala-paradoksi-russkoj-literaturi/3?ysclid=lgw2y83zuo230528612> (дата обращения: 20.03.2023).
211. Эпштейн, М. Ирония идеала. Парадоксы русской литературы / Михаил Эпштейн. М. : Новое литературное обозрение, 2015. 382 с.
212. Эпштейн, М. Маленький человек в футляре: синдром Башмачкина-Беликова. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.s-anxiety.ru/articles/article40.html?ysclid=lgvykrvjul108118818> (дата обращения: 06.03.2023).
213. Ю. Олеша «Зависть». Комментарии О. Лекманова. [Электронный ресурс]. URL: <https://polka.academy/articles/556> (дата обращения: 16.07.2023).
214. Юзефович, И.В. Герой-бунтарь в контексте прозы И. Э. Бабеля // Вестник славянских культур. 2020. №1. [Электронный ресурс]. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/geroy-buntar-v-kontekste-prozy-i-e-babelya> (дата обращения: 07.05.2023).
215. Якимович, А. Пансион мадам Гайар или Безумие разума. // Иностранная литература. №4. 1992. [Электронный ресурс]. URL: <https://magazines.gorky.media/inostran/1992/4/pansion-madam-gajar-ili-bezumie-razuma.html?ysclid=libfd8ueoj517485528> (дата обращения: 15.03.2023).
216. Allkemper, A., Eke N.O. Literaturwissenschaft. Paderborn : Wilhelm Fink Verlag, 2004. 314 S.
217. Alt, C. Zeitdiagnosen im Roman der Gegenwart. Berlin : Trafo Wissenschaftsverlag, 2009.
218. Baßler, M. Der deutsche Pop-Roman: die neuen Archivisten. München : Beck, 2002.

219. Baumann, G. „Es geht bis aufs Blut und tut weh. Aber es fördert ...” Hermann Hesse und die Psychologie C. G. Jungs. [Электронный ресурс]. URL: <https://web.archive.org/web/20030813220951/http://www.hermannhesse.de/de/biographie/lebenskrise/lebenskrise.pdf> (дата обращения: 16.07.2023).
220. Briegleb, T. Christian Kracht am Theater. Rebellion ohne Risiko. // Süddeutsche Zeitung. [Электронный ресурс]. URL: <https://www.sueddeutsche.de/kultur/christian-kracht-am-theater-rebellion-ohne-risiko-1.1335233> (дата обращения: 20.06.2023).
221. Brombert, Вю Н. In praise of antiheroes: figures and themes in modern European literature, 1830–1980. Chicago : University of Chicago Press, 1999.
222. Bulowski, Ch. Dostoevsky. [Электронный ресурс]. URL: [https://fabulae.ru/poems\\_b.php?id=173115&ysclid=lgb0ccpdhv33546428](https://fabulae.ru/poems_b.php?id=173115&ysclid=lgb0ccpdhv33546428) (дата обращения: 15.09.2022).
223. Christian Kracht: Faserland // Frankfurter Allgemeine. [Электронный ресурс]. URL: <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/rezensionen/belletristik/rezension-belletristik-christian-kracht-faserland-152146.html> (дата обращения: 06.07.2022). – Текст : электронный.
224. Cybulska, E. Nietzsche’s Übermensch: A Hero of Our Time? // Philosophy Now. №93. 2012. [Электронный ресурс]. URL: [https://www.researchgate.net/publication/337155113\\_Nietzsche's\\_Ubermensch\\_A\\_Hero\\_of\\_Our\\_Time](https://www.researchgate.net/publication/337155113_Nietzsche's_Ubermensch_A_Hero_of_Our_Time) (дата обращения: 16.07.2023).
225. Der deutsche Roman der Gegenwart / Hrsg. von Wieland und Winfried Freund. Stgt. : UTB, 2001. 248 S.
226. Der Steppenwolf von Hermann Hesse. // Kurier. [Электронный ресурс]. URL: <https://kurier.at/kultur/der-steppenwolf-von-hermann-hesse/714.931> (дата обращения: 16.07.2023).
227. Eder, J. Die Figur im Film: Grundlagen der Figurenanalyse. Marburg: Schüren 2008. 831 S.

228. Eder, J. Was sind Figuren? Ein Beitrag zur interdisziplinären Fiktionstheorie. Paderborn : Mentis-Verlag, 2008. 75 S.
229. Egenbrecht, A. Gespräch mit Remarque. // Die literarische Welt. – №4. – 1929.
230. Erich Maria Remarque: Das funke Leben // Der Spiegel. №39. 1952. [Электронный ресурс]. URL: <https://www.spiegel.de/kultur/neu-in-deutschland-a-afa4e6d2-0002-0001-0000-000021977806?context=issue> (дата обращения 20.03.2023).
231. Fontane, Th. Unsere lyrische und epische Poesie seit 1848. [Электронный ресурс]. URL: [http://lyriktheorie.uni-wuppertal.de/texte/1853\\_fontane.html](http://lyriktheorie.uni-wuppertal.de/texte/1853_fontane.html). (дата обращения: 15.03.2023).
232. Gilroy, M. The ironic vision in Lermontov's A hero of Our Time. Birmingham : University of Birmingham, Department of Russian Language and Literature, 1989.
233. Gilson, E. "Zwiesprache mit Geistern": Die Entschränkung der Rhetorikim Werk von Monika Maron nach 1989. // Literatur im Krebsgang. Brill, 2008. 366 p. P. 125–144.
234. Grass, G. "Im Krebsgang". Nobel Lecture, December 7, 1999. Nobelprize.org. Accessed 17 September 2021. [Электронный ресурс]. URL: <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/1999/grass/lecture/> (дата обращения: 25.09.2022).
235. Herta Müller: von der Macht der Sprache, "Sternstunde Philosophie", SRF Kultur: интервью. [Электронный ресурс]. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=WvCR8JEoExI&t=378s> (дата обращения: 9.09.2021).
236. Holmes, A. Transformations of the Magical Real : Ransmayr and Garcia Marquez // Canadian Review of Camparative Literature, 2002. [Электронный ресурс]. URL: <https://www.journals.library.ualberta.ca/crcl/index.php/crcl/article/download/10786/8343>
237. Ich bin vom Klischeebild des Bösen abgekommen. Jasmin Herold im Gespräch mit Marcel Beyer. // Berliner Zimmer. [Электронный ресурс]. URL:



- [http://www.berlinerzimmer.de/eliteratur/marcel\\_beyer\\_interview.htm](http://www.berlinerzimmer.de/eliteratur/marcel_beyer_interview.htm) (дата обращения: 15.07.2023).
238. Jannidis, F. *Figur und Person. Beitrag zu einer historischen Narratologie* / Fotis Jannidis. Berlin ; New York : de Gruyter, 2004. 294 S.
239. Jastrzebska, K. «Где есть свет в конце тоннеля?». Разговор с Романом Сенчиным // *Przegląd Rusycystyczny*. 2016. №2 (154).
240. Kracht, Ch. *Eurotrash*. Köln : Verlag Kiepenheuer und Witsch, 2021. 182 S.
241. Laage, Ph. *Die Schönheit des Schrecklichen bei Christian Kracht* // *Neue Gegenwart*. [Электронный ресурс] URL: <http://www.neuegegenwart.de/ausgabe58/kracht.htm> (дата обращения: 06.07.2022).
242. Layton, S.: “Ironies of ethnic identity”, in *Lermontov’s A Hero of Our Time*, Chicago : Northwestern University Press, 2002. P. 75–80.
243. Lee, Y. *Erinnerungspraktiken in der neuen Erinnerungsliteratur „Erfundene Erinnerung“ in den Werken Im Krebsgang von Günter Grass und Austerlitz von W. G. Sebald : Dissertation zur Erlangung des akademischen Grades eines Doktors der Philosophie (Dr.phil.)*. Universität Konstanz, 2017. 274 S.
244. Maeots, O. *A Hero of Our Time, Seen by the Children of Perestroika* // *RUSSIAN STUDIES IN LITERATURE*. №2. 2016. P. 149–158.
245. Meier, I. *Der klassische, gebannte und negative Held: Heldenbilder im Wandel der letzten 100 Jahre* // *Analytische Psychologie*. 179 (1). 2015. S. 9–26.
246. Meyer-Fraatz, A. *Der Kaukasus und seine Bewohner im Werk Michail Lermontovs* // *M. Ju. Lermontov. Interpretationen. Beiträge des Göttinger Lermontov-Symposiums vom 15. März 2005 zu Ehren von Reinhard Lauer mit einem Gesamtverzeichnis seiner Schriften von 1958–2008*. Wiesbaden : Harassowitz Verlag, 2009. S. 45–70.
247. Münkler, H. *Heroische und postheroische Gesellschaften*. // *Mercur*. №700. 2007. [Электронный ресурс]. URL: <https://www.merkur-zeitschrift.de/herfried-muenkler-heroische-und-postheroische-gesellschaften/> (дата обращения: 13.07.2023).

248. Pearson, C. *Awakening the heroes within: twelve archetypes to help us find ourselves and transform our world*. San Francisco : HarperOne, 1991. 333 p.
249. Pethes, N. *Kulturwissenschaftliche Gedächtnistheorien zur Einführung*. – Hamburg: Junius, 2013. – 184 S.
250. Preece, J. *Christian Kracht's Faserland: Contemporary Classic or Rightwing Manifesto? // The Novel in German since 1990*. [Электронный ресурс]. URL: [https://www.researchgate.net/publication/292369943\\_Christian\\_kracht's\\_faserland\\_Frayed-land](https://www.researchgate.net/publication/292369943_Christian_kracht's_faserland_Frayed-land) (дата обращения: 13.07.2023).
251. Reid, R. *Lermontov's A Hero of Our Time*. London : Bristol Classical Press, 1997. 383 p.
252. Rink, Ch. *Von Christian Kracht bis Günter Grass – Die Kritik am negativen Gedächtnis und der Wandel in der deutschen Erinnerungskultur*. Turku : Universitas Wasaensis, 2012. S. 38–78.
253. Rösch H. *Grundlagen Stile Gestalten der deutschen Literatur. Eine geschichtliche Darstellung / H. Rösch, W. Zirbs, B. Nusser [и др.]*. Berlin : Cornelsen Verlag, 1996. 638 S.
254. Setschkareff, V. *Dostojevskij in Deutschland // ZfslPh*. 1953. №22. S. 12–39.
255. Turner, C. J.: *Pechorin. An essay on Lermontov's A Hero of Our Time*. Birmingham : University of Birmingham, 1989.
256. Wühlrl, P.-W. E. T. A. Hoffmann, *der goldene Topf: die Utopie einer ästhetischen Existenz*. Paderborn : Ferdinand Schöningh, 1988. 137 S.