

Федеральное государственное бюджетное
образовательное учреждение высшего образования
«Воронежский государственный университет»

На правах рукописи

Короткова Наталья Сергеевна

**МОДИФИКАЦИИ ЖАНРА РОМАНА В ТВОРЧЕСТВЕ
Л.Е. УЛИЦКОЙ**

Специальность: 10.01.01 Русская литература

Диссертация

на соискание ученой степени
кандидата филологических наук

Научный руководитель –
доктор филологических наук, доцент
Т.А. Тернова

Воронеж – 2021

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	3
ГЛАВА 1. РОМАН-МИФ В ТВОРЧЕСТВЕ Л.Е. УЛИЦКОЙ.....	10
1.1. Роман-миф в жанровой системе.....	10
1.1.1. Понятие <i>роман-миф</i>	10
1.1.2. История изучения романа-мифа.....	21
1.2. Модели мифологизма в романах Л.Е. Улицкой «Казус Кукоцкого» и «Медея и ее дети»	32
1.3. Элементы романа-мифа в произведениях «Сонечка», «Зеленый шатер», «Лестница Якова»	50
Выводы.....	65
ГЛАВА 2. КИНОРОМАН В ТВОРЧЕСТВЕ Л.Е. УЛИЦКОЙ	68
2.1. Особенности жанра киноромана	68
2.1.1. Понятие <i>кинороман</i>	68
2.1.2. История исследования жанра киноромана в современной филологии.....	73
2.2. «Зеленый шатер» Л.Е. Улицкой как кинороман.....	81
2.2.1. Элементы кинематографичности на уровне сюжета	81
2.2.2. Кинематографические авторские приемы в романе «Зелёный шатёр».....	89
Выводы.....	111
ГЛАВА 3. ЭЛЕМЕНТЫ ПУБЛИЦИСТИКИ В РОМАНАХ Л.Е. УЛИЦКОЙ .	114
3.1. Особенности взаимодействия публицистики и романа: к истории вопроса	114
3.2. Элементы публицистики в романе Л.Е. Улицкой «Казус Кукоцкого»	125
3.3. Публицистичность романа «Лестница Якова»	133
Выводы.....	157
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	161
СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ.....	167

ВВЕДЕНИЕ

Творчество Людмилы Евгеньевны Улицкой (1943) представляет собой значимое явление современной русской литературы. Произведения писательницы вносят большой вклад в современный литературный процесс. Они демонстрируют особенности, характерные для «новой» литературы, в том числе многочисленные жанровые вариации.

Жанр в произведениях Л.Е. Улицкой перестает быть чем-то статическим, он приобретает способность к преобразению, к живым изменениям, зависящим от намерений автора, от выстраиваемого им художественного пространства. Среди авторских стратегий Л.Е. Улицкой можно отметить соотнесенность гражданской и эстетической позиций автора, которая приводит к формированию новых повествовательных форм, в том числе в области жанра романа.

Актуальность исследования определяется сформировавшейся в современной литературе потребностью осмысления новых форм романа, представленных в современной прозе вообще и в творчестве Л.Е. Улицкой в частности. Необходимо установить зависимость оригинальных авторских романских форм от художественных намерений автора, от создаваемого ею художественного пространства, от выбранной авторской стратегии. Опора при анализе жанровых модификаций романа в творчестве Л.Е. Улицкой на эстетические представления автора позволит выявить авторские особенности эволюции романских форм.

Степень разработанности темы диссертации. Проблеме анализа трансформаций и вариантов жанра романа в творчестве различных авторов посвящены исследования И.В. Артамоновой, Е.В. Беликовой, Е.Г. Белоусовой, Ю.В. Бельской, С.А. Бозриковой, А.Э. Воротниковой, А.А. Гагановой, В.И. Демиа, И.Г. Драч, О.В. Ефимовой, Ю.А. Ивановой, Н.З. Кольцовой, Е.П. Марениной, С.А. Орловой, Е.С. Прытковой, Т.А. Терновой и других литературоведов. Существенный вклад в изучение проблемы жанровых особенностей творчества Л.Е. Улицкой внесли Е.О. Белобородова,

О.А. Васиярова, М.В. Магомедова, И.А. Мартыанова, О.Ю. Осьмухина, О.В. Побивайло, Н.Б. Харламова и др. Вопрос о романе как жанре произведений Л.Е. Улицкой рассматривали Н.В. Гюнтер, Т.А. Новоселова, С.И. Тимина, Д.Е. Тищенко и др. Определенное влияние на освещение проблем жанра романа в творчестве Л.Е. Улицкой оказали труды таких ученых, как Е.Д. Кадацкая, А.М. Казиева, Н.В. Максимова и др. Однако проблема комплексного изучения оригинальных авторских вариантов романа применительно к творчеству Л.Е. Улицкой еще не рассматривалась, что и определяет актуальность настоящего исследования. Среди лакун, которые необходимо заполнить, особенно выделяется вопрос о проникновении в жанр романа писательницы элементов мифа, кино, публицистики.

Объектом данного исследования является жанр романа в творчестве современной российской писательницы Л.Е. Улицкой.

Предмет исследования – оригинальные авторские варианты жанра романа в творчестве Л.Е. Улицкой, появление синтетических жанровых форм на стыке романа и мифа, романа и кино, романа и публицистических жанров.

Цель работы заключается в рассмотрении романов Л.Е. Улицкой «Медея и ее дети», «Казус Кукоцкого», «Даниэль Штайн, переводчик», «Зеленый шатер», «Лестница Якова», а также повести «Сонечка» и выявлении в них синтетических, авторских жанровых форм, в структуре которых жанр романа сочетается с элементами других искусств (культурных явлений) – мифа, кино или публицистики.

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

1. Изучить особенности романа-мифа и проанализировать романы Л.Е. Улицкой «Казус Кукоцкого» и «Медея и ее дети» с точки зрения воплощения в них разных вариантов мифологизма.

2. Проанализировать варианты репрезентации мифологического начала в произведениях писательницы «Сонечка», «Зеленый шатер» и «Лестница Якова».

3. Изучить особенности жанра киноромана и выявить элементы кинематографизма в романе Л.Е. Улицкой «Зеленый шатер».

4. Описать закономерности взаимодействия романа и публицистических жанров и показать элементы публицистики в романах Л.Е. Улицкой «Казус Кукоцкого» и «Лестница Якова».

Материалом для исследования стали тексты романов Л.Е. Улицкой «Зеленый шатер», «Казус Кукоцкого», «Медея и ее дети», «Даниэль Штайн, переводчик», «Лестница Якова», а также повести «Сонечка».

Методологическую базу исследования составили труды в области теории жанра (М.О. Альмаганбетов, А.Ф. Лосев, Ю.М. Лотман, Е.М. Мелетинский, Т.С. Симян, Б.В. Томашевский и др.); романа как жанра (Н.А. Ахметьянова, М.М. Бахтин, О.А. Бердникова, О.В. Бугославская, Е.Ю. Горбынко, Л.А. Есауленко, Т.В. Затеева, И.Р. Куряев, Е.Е. Моттирони, Е.Г. Муценко, Т.А. Никонова, О.С. Октябрьская, Н.Т. Рымарь, В.П. Скобелев, Т.А. Тернова, А.В. Фролова, С.Ш. Шарифова); жанровых форм в творчестве различных авторов (О.Ю. Алейников, О.А. Дронова, О.В. Зубова, Н.З. Кольцова, А.Б. Криницын, Е.В. Кузнецова, Е.В. Любезная, А.В. Миронов); жанровых трансформаций и появления синтетических жанровых форм (Р.Б. Ахмадиев, А.В. Барашкова, М.В. Безрукавая, О.П. Белова, М.А. Ерофеева, Н.М. Ильченко, Н.Ю. Казакова, О.А. Камышева, В.С. Ковалева, Н.З. Кольцова, Е.В. Ласточкина, И.А. Мартьянова, Ю.В. Пономарева, О.В. Романовская, Т.Н. Фоминых), а также лингвистические и литературоведческие исследования творчества Л.Е. Улицкой (М.В. Бочкина, Е. Ван, В.С. Вуколова, Е.Т. Глазинская, Т.А. Загидулина, С.А. Ишекова, Е.А. Карпова, Н.В. Ковтун, И.А. Куликова, Е.Э. Латыпова, И.Б. Ничипоров, Е.М. Очеретова, С.К.В. Петрова, Н.В. Преснякова, Н.С. Прыгунова, Т.В. Садовникова, Т.А. Скокова, А.Н. Соколов, Т.А. Шарыпина, Д.М. Шевцова, Н.В. Шляпкина) и т. д.

Методы, использованные для достижения цели диссертации и решения поставленных задач:

1. Текстологический анализ как средство последовательного рассмотрения жанровых особенностей художественного текста писательницы.

2. Биографический и историко-литературный (культурно-исторический) методы, определяющие рассмотрение описываемых автором явлений и образов в историческом контексте, сквозь призму культурно-исторических событий России XX века; выступающие как способы анализа текста в свете биографии автора и истории литературного процесса.

3. Описательный метод, применяемый с целью получить максимально объективную информацию о соотношении жанровых элементов в художественном тексте Л.Е. Улицкой.

4. Системный подход к анализу художественного текста, проявляемый посредством методов анализа и синтеза, которые позволяют создать комплексное представление о жанровой специфике романов писательницы.

Научная новизна исследования определяется тем, что в нем впервые предпринимается попытка комплексного анализа романов Л.Е. Улицкой с точки зрения жанровых изменений разного плана; обнаруживаются точки пересечения жанра романа с такими культурными явлениями (искусствами), как миф, кино и публицистика; выявляются жанровые особенности разного типа; устанавливаются их содержательные и языковые репрезентации в тексте; обуславливается зависимость жанровой формы от сюжета произведения, поднимаемых в нем проблем и авторской позиции писательницы, специфики ее художественного новаторства. Элементом новизны является также междисциплинарный характер исследования, соотносимый с природой мышления автора. Применяемый в исследовании системный подход позволяет оценить явления жанрового плана в романе Л.Е. Улицкой в комплексе, а также увидеть специфику эволюции жанра романа в творчестве писательницы.

Теоретическая значимость диссертации состоит в разработке и расширении научных представлений о жанровых формах и их видоизменениях в современном литературном тексте. Обосновано включение в предмет анализа различных уровней текста: уровня сюжета, уровня языка, уровня авторских

стилистических приемов. Рассмотрены авторские варианты таких синтетических литературных жанров, как роман-миф, кинороман, роман с элементами публицистики.

Практическая ценность диссертации связана с возможностью использования ее материалов в процессе дальнейшего исследования жанра романа. Результаты, полученные в итоге комплексного многоаспектного анализа жанровой природы творчества Л.Е. Улицкой, могут быть применены с целью дальнейшего разноаспектного изучения жанровых форм современной литературы. Результаты осуществленного исследования могут найти применение в вузовских курсах истории русской литературы, стилистики текста, курсов и спецкурсах по жанроведению и авторской стилистике, в организации научно-исследовательской работы студентов по анализу художественного текста.

Положения, выносимые на защиту:

1. В творчестве Л.Е. Улицкой жанр романа представлен в оригинальных авторских вариантах, обусловленных поднимаемыми в них проблемами, авторскими намерениями писательницы, ее художественной позицией.

2. В творчестве Л.Е. Улицкой формируются синтетические (комплексные) жанровые разновидности романа-мифа, получающего разнообразные интерпретации: 1) в романе «Казус Кукоцкого», представляющем первую модель романа-мифа у Л.Е. Улицкой, повествование осуществляется параллельно в двух пространствах – реальном и мифологическом; 2) в романах «Медея и ее дети», «Зеленый шатер», «Лестница Якова», а также в повести «Сонечка» представлена вторая модель – мозаичный мифологизм, при котором многочисленные и разнообразные элементы разных мифов, существуя как разнородные, в то же время образуют сложное, многокомпонентное единство.

3. «Зеленый шатер» Л.Е. Улицкой может быть осмыслен как кинороман, в структуре которого особую роль приобретают элементы киноэстетики: быстрая смена сцен, временные, пространственные и персонажные перемещения, визуализация, воздействие на разные органы восприятия читателя,

«стоп-кадр», транстрав, флешбэк, флешфорвард. На уровне языка созданию кинематографичности служат короткие предложения, преобладание диалогов и другие средства.

4. Одной из форм выражения авторской позиции является публицистическое (документальное) начало. В творчестве Л.Е. Улицкой наблюдаются два способа проникновения публицистического начала в романский текст. В романе «Казус Кукоцкого» публицистическое начало выступает фоном для художественного повествования. В текст вводятся реальные исторические события и персонажи, герои, высказывающие важные для общества мысли, анализируются сложные социальные проблемы. В романе «Лестница Якова» художественное и публицистическое начала занимают равные позиции. В тексте рассматриваются актуальные социальные проблемы, присутствуют реальные исторические персонажи и события, вводятся элементы автобиографизма, цитируются дневники, письма, записные книжки, архивные документы, используется стилистика очерка и репортажа и т. п.

5. Таким образом, элементы мифа, кино, публицистики получают в жанре романа Л.Е. Улицкой разнообразные реализации и интерпретации, определяя развитие сюжета, выбор образов и мотивов, стилистику текстов. В творчестве Л.Е. Улицкой формируются оригинальные жанровые модели романа-мифа, киноромана, романа с публицистическим уклоном.

Апробация работы проводилась в ходе докладов на научных и научно-практических конференциях: международной научно-практической конференции «Художественный текст глазами молодых» (г. Ярославль, 22 октября 2016 г.); международной научной конференции «Филология и просветительство. Научное, педагогическое, краеведческое наследие Н.М. Лебедева» (г. Тверь, 22-23 сентября 2017 г.). Результаты диссертационного исследования докладывались на заседаниях кафедры русской литературы XX и XXI веков, теории литературы и фольклора Воронежского государственного университета в 2017-2019 годах. Материалы диссертации отражены в 7

публикациях, в том числе публикация в коллективной монографии и 3 статьи в научных изданиях, рекомендованных ВАК Минобрнауки России.

Изложенную стратегию исследования отражает **структура** диссертации, которая включает введение, три главы и заключение.

В первой главе раскрывается понятие романа-мифа, формулируется базовое для исследования понятие романа-мифа, освещается история появления и изучения романа-мифа в русской литературе, проводится анализ моделей мифологизма в романах Л.Е. Улицкой.

Во второй главе подробно рассматривается понятие жанра киноромана, формулируется актуальное для данного исследования определение киноромана, описывается история исследования жанра киноромана в литературоведении, анализируются элементы кинематографичности в романе «Зеленый шатер», представленные на уровне сюжета и на уровне авторских кинематографических приемов.

В третьей главе освещается история вопроса о взаимодействии публицистики и романа, проводится анализ элементов публицистики в романах Л.Е. Улицкой.

В заключении диссертации обобщаются результаты проведенного теоретического и практического исследования. Библиография содержит 250 наименований.

ГЛАВА 1. РОМАН-МИФ В ТВОРЧЕСТВЕ Л.Е. УЛИЦКОЙ

1.1. Роман-миф в жанровой системе

1.1.1. Понятие *роман-миф*

Роман является одним из важнейших компонентов жанровой системы русской и мировой литературы. По определению В.В. Кожина, жанр – это «исторически складывающийся тип литературного произведения» [Кожин 1987: 105], однако в связи с непрерывным развитием литературного процесса «содержание понятия непрерывно изменяется и усложняется» [Там же] и жанры не являются чем-то навсегда установившимся, застывшим. Система жанров постоянно развивается, дополняется и трансформируется, вплоть до образования «маргинальных жанровых структур разных типов» [Тернова 2010: 109].

Роман является одним из самых актуальных для современной прозы жанров. В.А. Богданов определяет данный жанр как «эпическое произведение, в котором повествование сосредоточено на судьбе отдельной личности в процессе ее становления и развития, развернутом в художественном пространстве и времени, достаточном для передачи “организации” личности» [Богданов 1987: 328-329]. В данном определении акцентировано внимание на изображении в романе жизни человека, его мыслей и чувств, происходящих с ним событий; роман именуется «эпосом частной жизни» [Там же: 329]. В.В. Кожин дает более лаконичное определение романа: «Большая форма эпического жанра литературы Нового времени» [Кожин 2001: 889]. Жанровые признаки романа вынесены исследователем за пределы определения: «Изображение Человека в сложных формах жизненного процесса, многолинейность сюжета, охватывающего судьбы ряда действующих лиц, многоголосие, отсюда – большой объем сравнительно с другими жанрами» [Там же]. По характеристике В.П. Скобелева, в основе романа лежит «прозаически упорядоченная

действительность, предстающая как сложность и расщеплённость бытия» [Скобелев 2001: 5].

Термин «роман», обозначающий произведение, написанное на романском языке, по отношению к книгам большого объема, именовавшимся ранее «деяниями», «рассказами», первым применил французский филолог Пьер-Даниэль Юэ в 1670 году.

Появление жанра романа произошло на достаточно высоком этапе развития литературы, поскольку большая форма требует от писателя целостного художественного мышления, формирования особого, многоуровневого художественного пространства, создания временного плана произведения. Это сложный жанр, указывающий на умение автора организовать и себя, и свой текст, и своего героя, поместив его в ситуации, которые позволяют раскрыть его внутренний мир, изобразить его становление и развитие.

За время своей истории, начавшейся в античности, роман прошел большой путь, на котором определялись и устанавливались его особенности и жанровые черты. В то же время, по выражению М.М. Бахтина, «роман – единственный становящийся и еще не готовый жанр» [Бахтин 2012: 608], который занимает собственное положение, «не участвует в гармонии жанров» [Там же: 610].

Н.Т. Рымарь пишет о романе как о «незавершённом» жанре, «непрерывно развивающемся во множестве форм, часто не имеющих, кажется, между собой ничего общего» [Рымарь 1990: 3]. Процесс непрерывного развития объясняет значительное количество переходных, синтетических, трансформированных, авторских и даже маргинальных [Тернова 2018: 405] форм жанра романа.

В течение истории романа образовались различные разновидности жанра, выделять которые можно на основании разных критериев.

С точки зрения тематики в литературной энциклопедии выделяется «любовный, социально-политический, исторический, философский, фантастический» роман [Богданов 1987: 330]. Кроме того, тематический критерий послужил основой выделения рыцарского романа, распространенного в европейской средневековой литературе («Сказание о Тристане и Изольде»). По

данному критерию также выделяется пасторальный роман в европейской литературе XV-XVII веков, где герой существует в идиллических условиях мирной сельской жизни («Аркадия» Якопо Саннадзаро и др.). Существовавший в это же время авантюрно-бытовой, плутовской роман предполагал взаимодействие серьезного и смешного, описывал забавные приключения героя-авантюриста («Хромой бес» Луиса Велеса де Гевары и др.).

С точки зрения направленности на личность или общество роман может быть разделен на «открытый», или экстенсивный, роман, многосторонне изображающий общество» [Богданов 1987: 330], влияющее на героя, под воздействием которого он изменяется, трансформируется его мировоззрение, и «закрытый», или интенсивный, предельно сосредоточенный на жизни одного человека» [Там же], где вокруг внутреннего мира, мыслей и чувств героя разворачивается повествование. Классическим примером «открытого» романа выступает «Дон Кихот» М. Сервантеса, классическим примером «закрытого» – «Принцесса Клевская» М.М. де Лафайет.

Выделяются разновидности романа, связанные с определёнными историческими периодами. Так, Е.М. Мелетинский рассматривает средневековый роман, главное отличие которого от других видов романа (античного, византийского, романа Нового времени и др.) состоит «не в наличии сказочно-эпических реликтов, а в отсутствии изображения жизненной прозы» [Мелетинский 1981: 148].

Роман всегда связан с литературными течениями и направлениями, в рамках которых он развивается, либо с которыми пересекается, соотносится.

С формированием сентиментализма в XVIII веке появился сентиментальный роман, в котором главным было изображение чувств героев («Памела, или Вознагражденная добродетель» С. Ричардсона, «Страдания юного Вертера» И.-В. Гете и др.).

В рамках реализма развивается реалистический роман (произведения Г. Филдинга, Т. Смоллетта, Стендаля, О. де Бальзака, Ф.М. Достоевского и др.).

Со становлением модернизма связано появление модернистского романа (произведения Дж. Джойса, Ф. Кафки, Б.А. Пильняка и др.).

Модернизм, по определению А.М. Зверева, – это «философско-эстетическое движение в литературе и искусстве 20 в., отразившее кризис буржуазного мира и созданного им типа сознания» [Зверев 1987: 224]. Вслед за модернизмом появился неомодернизм как течение, основанное на модернизме, но развивающееся, отталкиваясь от его критики, в том числе постмодернистской. О.Н. Бархатова пишет: «Неомодернизм (или поздний модернизм) продолжал последовательно развивать модернистские концепции первой половины столетия, стремясь преобразовать окружающее пространство в некое новое качество» [Бархатова 2009: 10]. В то же время А.А. Житенев замечает: «Важнейшая задача модернистской культуры – поиск путей преодоления отчуждения» [Житенев 2012: 30]. Очень точной и ёмкой представляется нам характеристика О.А. Бердниковой, согласно которой неомодернизм – это «модернизм, также претерпевающий изменения под влиянием реализма» [Бердникова 2019а: 243]. Именно к неомодернизму относят произведения Л.Е. Улицкой М.В. Безрукавая [Безрукавая 2016: 47].

В начале XXI века, с формированием в литературе постмодернизма, появился постмодернистский роман, характеризуемый О.В. Бугославской как «сложная многоуровневая конструкция, с подвижным или вовсе непредусмотренным центром, каждый уровень которой имеет своего адресата, и в основе которой лежит принцип диалогизма всех элементов со всеми» [Бугославская 2001: 6]. Отличие постмодернистского романа – в меньшей строгости и одновременно большей замысловатости и сложности формы. Форма одновременно отрицается и становится самоцелью, писатель пытается децентрализовать повествование и в то же время создает условия для восприятия его как целостной структуры, части которой строго соотносятся между собой.

Кроме того, роман связан с идеологическими течениями и концепциями. Т.В. Затева анализирует народнический роман, в котором, в соответствии с

идеологией народничества, воплощается личность, ее интеллектуальное и моральное развитие, а также героическая составляющая [Затеева 1998].

В истории советского романа также есть значимые произведения – «Мать» М. Горького, «Разгром» А.А. Фадеева, «Как закалялась сталь» Н.А. Островского и др. Для авторов этих произведений (романов соцреализма) важным было изобразить движение героев в связи с развитием социальной истории. В настоящий момент происходит «осмысление литературы социалистического реализма как неудавшейся попытки превращения литературы в прямое назидание» [Никонова 2019: 96]. Несомненно, такие романы играли пропагандистскую роль, знакомя читателей с тем или иным идеологическим течением, причем преподнося основные положения данного течения в выигрышном свете.

Появление жанра романа отвечало потребности читателя в восприятии целостной картины жизни человека, трансформаций его характера, его поведения в разных сюжетных ситуациях, в которые помещал его автор.

Роман – очень живой жанр, реагирующий на множество культурных, исторических, идеологических, философских факторов и развивающийся в соответствии с ними. По мнению Н.Т. Рымаря, в данном жанре всегда проявляются «современные типы романного мышления, формирующиеся в динамике развития современной культуры» [Рымарь 2020: 8]. Жанровые разновидности, сформированные в рамках романа, практически неисчислимы (героический роман, психологический роман, историко-биографический роман, детективный роман, роман-воспитание, сатирический роман, научно-фантастический роман, приключенческий роман, автобиографический роман, роман-притча, роман-эпопея и др.), и постоянно появляются новые. Роман стал базовым жанром, на основе которого могут свободно развиваться самые разные жанровые формы, формирующиеся в первую очередь синтетически – из сочетания и взаимопроникновения нескольких культурных явлений. К числу синтетических жанровых форм относится и роман-миф.

Миф возникает в древности как «рассказ о событиях, от которых зависело само существование древних людей» [КФС: 224]. С помощью мифов древние люди пытались объяснить те явления окружающего мира, которые их пугали: восход и заход солнца, его нестерпимо яркий свет, смену дня и ночи, времен года, дождь, снег, град, пожар и др. Создание мифа способствует тому, что мир вокруг становится менее непознанным (хотя при этом уровень его освоенности не увеличивается) и менее страшным. Миф, таким образом, представляет собой способ избавления человека от страха и вхождения его в зону психологического комфорта. С помощью мифа древние люди пытаются познать природу, пользуясь средствами, имеющимися в их распоряжении.

Сформировавшись как ответ на непознаваемый характер окружающего мира, мифы становятся принадлежностью художественной литературы, приобретают эстетическую ценность. Мифология остается с человеком навсегда, независимо ступени, на которой находится общество. К примеру, и сегодня мифы – неотъемлемая часть российского информационного пространства [Крылова 2018].

Миф как сложное явление, связанное с мировоззрением народа и мировосприятием личности, попадает, в первую очередь, в сферу изучения философов, наиболее активно рассматривавших его в XX веке. В философском словаре под редакцией А.П. Алексеева миф трактуется как «необходимая категория сознания и бытия вообще, сфера “энергичного самоутверждения личности”» [КФС: 224]. В исследование мифа большой вклад внесли К.Г. Юнг и его философско-психологические исследования [Юнг 1996], А.Ф. Лосев и его философский труд «Диалектика мифа» [Лосев 2001] и другие мыслители и труды. Для современных философов актуально рассмотрение явления политического мифа [Заводюк 1996], выявление мифологической составляющей сознания современного человека [Силичева 2001], анализ соотношения между мифом и метафорой [Барышников 2008] и другие вопросы. Считается, что феномен мифа приобретает особое значение на данном этапе развития общества в связи с его глобализацией [Альмаганбетов 2008].

В качестве явления культуры миф привлекает культурологов. Осмыслить соотношение «Миф-имя-культура» стремится Ю.М. Лотман, трактующий миф как «типологически универсальное явление», в обязательном порядке необходимое культуре на определенной стадии ее развития [Лотман 1992: 66]. В современной культурологической концепции миф «рассматривается в качестве самой человеческой культуры, мифически означает любая ее часть (в том числе и наука)» [Зайцев 2003: 7], анализируется миф в социокультурном пространстве города [Давыдов 2004].

Миф также становится предметом исследования специалистов в сфере психологии и психоанализа [Фрейд 2014; Мокшанцев 2015], семиотики [Лукьянова 2001], социологии [Рамазанова 2008], филологии [Королева 2014], этнологии [Орешкова 2011], политологии [Шестов 2002] и т. п.

Поскольку миф изначально получал реализацию как явление народной литературы, то для филологов интересна его интерпретация в сфере словесности – как источника, мотива, материала для художественного произведения. Здесь миф воплощается на разных текстовых (вербальных) уровнях. Ещё Е.М. Мелетинский отмечал, что «Эпический род словесного искусства генетически тесно связан с первобытным синкретическим ритуально-мифологическим комплексом» [Мелетинский 286].

Актуальным является понятие мифологизма, с помощью которого объясняют проникновение элементов мифа в литературу. Мифологизм трактуется в интернет-справочнике как «сюжетно-мотивационное конструирование художественной реальности по образцу мифологического стереотипа» [Достоевский 2019]. Мифологизм понимается «и как художественный прием, и как стоящее за этим приемом мироощущение» [Прыткова 2018: 151]. Р.О. Якобсон трактует мифологизм широко и считает, что автор в любом художественном произведении обязательно создает свою собственную мифологическую систему [Якобсон 1987: 146]. Наиболее соответствующим нашему исследованию является понимание мифологизма Е.М. Мелетинским, который отмечает: «В литературном мифологизме на первый

план выступает идея вечной циклической повторяемости первичных мифологических прототипов под разными “масками”, своеобразной замещаемости литературных и мифологических героев» [Мелетинский 2000б: 8]. Основа такого мифологизма – «отношение к мифу как к вечно живому началу» [Там же]. Е.М. Мелетинский считает мифологизм «явлением модернизма» [Там же], однако отмечает, что мифологизм «оказывается в чем-то шире модернизма, явлением более сложным и противоречивым, анализ которого требует учета многих дополнительных факторов и аспектов» [Там же: 10].

Мы считаем, что мифологизм является художественным приемом, с помощью которого автор вводит в текст элементы мифа как жанра. Мифологизм может наблюдаться на разных уровнях – тематическом (элементы мифологических сюжетов в тексте, мифологические герои, мифологические мотивы), идейном, философско-мировоззренческом (осмысление образов, происходящих с героями событий с позиций определенного мифологического мировоззрения), структурном (вплетение компонентов мифа в композиционную ткань произведений) и т. п. Между мифологизмом и композицией произведения устанавливается определенная связь, и мифологизм более тесно встроен в художественный текст.

В этой связи необходимо рассмотреть понятие **ремифологизации**. Ю.С. Осаченко определяет ремифологизацию как «стратегию интерпретации мифа как значимого, автономного, ценного опыта и универсального культурного принципа» [Осаченко 2009: 171]. Для сторонников ремифологизации миф исключительно ценен, он «носитель собственной истины, недоступной рационально-теоретическому объяснению, переводу на язык понятий, логических формализации и т. п.» [Там же]. Логичным следствием из этого становится то, что миф входит в любую форму художественной интерпретации действительности.

В контексте настоящего исследования ремифологизация обозначает различные варианты включения мифа в текст художественного произведения. А.В. Лавров, анализируя особенности включения мифологического фрагмента в

литературное произведение, писал: «...Попадая в систему мифологических отношений, он закономерно утрачивает авторство» [Лавров 1978: 148]. Он считал важным формирование в результате ремифологизации «особого мифологического пространства» [Там же: 159], появление в тексте «мифологизированной “философии” и “эстетики”» [Там же: 160]. Е.Д. Сочивко отмечает важность ремифологизации в культуре: «Миф обеспечивает не только новые подходы в период кризиса познания, но и ощущение безопасности и устойчивости» [Сочивко 2013: 12]. Миф, трансформируясь в сознании писателя, творчески им осмысляясь, может входить в художественное текстовое пространство различными способами. Ремифологизация может происходить посредством использования автором мифологических образов, воссоздания структуры мифа, представления оппозиций мифа, включения в текст мифологических мотивов. Кроме того, возможно использование самой «идеи мифологичности» и «мифологического мышления» [Там же: 13]. Как видим, ремифологизация может осуществляться на внешнем уровне – уровне сюжетов, образов (первый ее тип), а также на внутреннем уровне – на уровне идеи, мышления, отчасти структуры мифа и мифологических мотивов (вторая разновидность ремифологизации). Также происходит мифологизация культуры, не соотнесённая напрямую с классическими мифами и использованием их образов, мотивов, сюжетов. Миф становится частью культуры, он «всегда имманентен культурному опыту эпохи, поэтому с течением времени он подвергается трансформации, видоизменяется, сохраняя свои формальные характеристики» [Бегунова 2019: 20].

Существует несколько вариантов понимания исследователями мифологизма и способов соотношения мифологической и авторской составляющих литературного текста. Во-первых, мифологизм отождествляется с фантастическим началом произведения (литературоцентрический подход), например, в повестях «Пиковая дама» А.С. Пушкина, «Двойник» Ф.М. Достоевского, «Нос» Н.В. Гоголя и др. Эта трактовка представлена в работах Б.М. Эйхенбаума [Эйхенбаум 1969], Б.В. Томашевского [Томашевский

2002: 193-196] и др. Во-вторых, мифологизм приравнивается к фольклоризму (фольклороцентрический подход), что обосновывается смежностью и взаимопересечением мифологии и фольклора: оба явления представляют собой продукт неавторского творчества, относятся к народной культуре, зарождаются в древности, сосуществуют в культуре народа и входят в структуру авторских литературных текстов. Поддерживают данную точку зрения К.Г. Исупов [Исупов 1990: 4], Г.Д. Базиева [Базиева 2017] и другие исследователи. В-третьих, выдвигается точка зрения о самостоятельности художественного мифологизма как явления – мифопоэтический подход. Его сторонники – Ю.М. Лотман [Лотман 1992], В.Н. Топоров [Топоров 1995], Е.М. Мелетинский [Мелетинский 2000а: 295-372] и др. Данный способ осмысления мифологизма послужил разработке понятия «неомифа», когда «к мифотворческим временам начинают причислять эпоху Возрождения и период романтизма», и расширяются временные границы сотворения мифа до модернизма [Королева 2011: 216]. Понятие мифологии трансформируется, «в сферу мифа входят и вполне обычные реалии (числа, части тела, виды животных и растений)» [Там же: 217], если они переосмыслены автором, имеют подтекст, допускают метафизическое толкование.

Нередко мифологичность является приёмом, который становится основой какого-либо жанра. По выражению Т.С. Симяна, миф – это «внеисторический феномен, свободно пересекающий все (жанровые) границы» [Симян 2016: 5]. Есть жанры, отгалкивающиеся от мифа, базирующиеся на нём. Таков, например, жанр фэнтези, в произведениях которого обязательно использование магии и волшебства [Барашкова 2010: 318]. Поскольку мифология, как и фольклор, предшествовала авторскому тексту в литературном процессе, то миф легко сочетается с разными жанрами, и может сформироваться синкретическое образование, в том числе драма-миф, поэма-миф, роман-миф.

О возможности воплощения и даже перевоплощения мифа в драматическое произведение пишет Р.Б. Ахмадиев, отмечая, что исторические и мифологические мотивы делают драматический текст богаче, наполняют его

«образами и персонажами, несущими в себе гуманистические идеи» [Ахмадиев 2015: 65]. Однако значительных перспектив такое взаимодействие не получило. Объединение поэмы и мифа оказалось более результативным. В качестве удачных примеров такого взаимодействия исследователи рассматривают поэму Джона Мильтона «Потерянный рай» [Шкрабо 2013], поэму К.К. Случевского «Элоа» [Кузнецова 2016], поэму И.Ф. Богдановича «Душенька» [Никишина 2016] и ряд других произведений.

Наиболее богатые возможности межжанрового взаимодействия обнаруживаются в диаде «роман» и «миф». Ведя свою историю от античной литературы, роман как жанр уже изначально был тесно связан с мифом («Повесть о любви Херея и Каллирои» Харитона Афродисийского, «Дафнис и Хлоя» Лонга и др.). Мифологические сюжеты, составлявшие основу античной литературы, были вплетены в структуру первых романов. Такая историческая особенность не могла утратиться бесследно, и романы-мифы образуются в настоящий момент в творчестве самых разных авторов.

Роман-миф – это литературное явление, которое активно разрабатывается современными писателями.

Для исследователей несомненно, что связь жанров романа и мифа в синтетическом жанре романа-мифа может быть различной, способна осуществляться на разных уровнях. Наиболее нагляден тематический уровень, то есть присутствие в романе мифологических элементов, поворотов сюжета, героев, вплетение в судьбы героев каких-то эпизодов мифов, проведение мифологических параллелей. Однако взаимодействие может быть и более сложным. Е.А. Четвертных отмечает, что «роман-миф предполагает не столько воспроизведение древнего мифа, сколько мифотворчество, способность автора воспринимать и описывать мир в символической форме, видя за конкретными событиями их вневременную ценность» [Четвертных 2012: 183]. С таким пониманием романа-мифа соотносится одно из наиболее общепринятых, широко цитируемых исследователями его определений, которое сформулировал

Е.М. Мелетинский: «Роман-миф – создание символической модели существования человека и человечества» [Мелетинский 2000а: 131].

Мы сформулировали собственное определение романа-мифа, являющееся базовым для настоящего исследования: **Роман-миф** – прозаический жанр большого объема, в котором тематически или метафорически представлены элементы мифологического восприятия и описания действительности.

1.1.2. История изучения романа-мифа

Прежде чем приступить к рассмотрению жанровой разновидности романа-мифа, реализовавшейся в творчестве Л.Е. Улицкой, проведем анализ основных литературоведческих работ, посвященных роману-мифу в мировой и русской литературах. Элементы мифа обнаруживаются исследователями в романах разных авторов, созданных в различных литературных парадигмах.

В русской литературе мифологизм чаще всего рассматривается применительно к романам Ф.М. Достоевского. С.А. Орлову интересуют мифо-фольклорный контекст романа «Бесы». Миф и фольклор она трактует «как основу, колыбель любой культуры» [Орлова 2010: 3] и считает, что введение их в структуру литературного произведения служит созданию «национальной идентичности литературы» [Там же]. С.А. Орлова рассматривает мифологизм в неразрывной связи с фольклоризмом: «...Мифо-фольклорный контекст романа формируется за счет широких интертекстуальных связей с мифо-фольклорной традицией» [Там же: 8], выявляя при этом использование Ф.М. Достоевским мифологических констант – архетипов: мотива «бесовства», числа «три» на разных уровнях повествования и др.

Миф о жертве в поздних романах Ф.М. Достоевского рассматривает А.Б. Креницын. Он отмечает наличие в романах писателя сквозных мифологических сюжетов. Миф о жертве реализуется у писателя через возможность «спасения мира через жертву» [Креницын 2016: 56], он присутствовал во многих романах Ф.М. Достоевского, но на позднем этапе его

творчества, например, в романе «Братья Карамазовы», значение этого мифа «возрастало и обогащалось смысловыми возможностями» [Там же: 69]. В представлениях автора спасение мира становится мыслимым «только через смертную жертву, добровольную и самоответственную, ради искупления царящего в мире зла, гордыни и буйства необузданных страстей» [Там же]. У данного мифа, имеющего христианские истоки и связанного с жертвой Христа, в романах писателя появляется новая жизнь и особенное преломление.

Элементы разноуровневых мифов исследователи обнаруживают в произведениях русской литературы разных периодов. И.В. Артамонова выявляет в романе А.С. Пушкина «Евгений Онегин» миф о «Наполеоне как основной мифообразующей фигуре первой половины XIX века» [Артамонова 2016: 288]. Н.Г. Шарапенкова анализирует роман Андрея Белого «Москва», текст которого «пронизан взаимопересекающимися (сквозными, по слову Белого) античными и христианскими мифами» [Шарапенкова 2009: 230]. Жанру романа-мифа в творчестве А.П. Платонова посвящает исследование Л.В. Ярошенко. Формат монографии позволяет автору проследить элементы мифологизма в романах писателя на всех уровнях их художественной и языковой структуры – «в жанровом содержании, сюжете, хронотопе, системе персонажей, образе героя, субъектной организации, характере слова» [Ярошенко 2004: 6]. Для А.П. Платонова мифологическая составляющая была неразрывно связана с культурным контекстом и обязательно выводила писателя в пространство неомифологизма, мифотворчества [Там же: 7].

Мифологические элементы в романе М.А. Осоргина «Сивцев Вражек», показывающем трагические страницы истории России и место обычного человека «в структуре мироздания», анализирует И.А. Строганова. По мнению исследователя, «компоненты космогонического мифа» играют в романе текстообразующую роль, структурируют повествование [Строганова 2014: 18]. Масштабность мышления писателя, стремящегося объяснить устройство мира как Космоса и обозначить в нем место человека, И.А. Строганова связывает с особенностями мировосприятия писателей-эмигрантов [Там же]. Ю.В. Бельская

обращает внимание на роман Л.М. Леонова «Пирамида» и выявляет в нем мифологические мотивы и образы: миф о Енохе, сюжет о блудном сыне, образ дьявола и др. [Бельская 1999]. Для исследователей несомненно, что мифологическая составляющая не просто связывает романы со стихией прошлого, с культурным наследием, но и помогает им создать «прообраз грядущего», заглянуть в мир будущего [Шарапенкова 2009: 231].

Существуют также исследования, посвященные **неомифологизму** в русской литературе, который является писательской игровой моделью, сочетающей в себе авторский миф, демифологизацию, отрицание традиций и игру ради игры. Под неомифологизмом мы понимаем «специфическую для XX века форму художественного мышления, предполагающую особое отношение к мифологическим сюжетам, образам и символам, которые не столько воспроизводятся, сколько проигрываются или пересоздаются, тем самым рождая новые мифы, соотносимые с современностью» [Белокурова 2006]. Следуя неомифологизму, писатель опирается на мифологизм, творчески перерабатывая материалы традиционных мифов и формируя новые, исходя из сочетания традиций и собственных представлений о мифологическом в мире, о символах и скрытых смыслах. В результате «весь XX век предстает как сложная система искусно сопрягаемых и взаимоотражающих друг друга культурно-эстетических мифов» [Там же].

Н.З. Кольцова позиционирует как неомифологический роман «Мы» Е.И. Замятина. Она отмечает использование в тексте романа традиционных мифологических сюжетов различного происхождения – о Вавилонской башне, об изгнании из рая, о Прометее и Икаре и другие, которые становятся «способом приращения смысла» [Кольцова 1998: 4]. Данные мифологические элементы сочетаются с неомифологическими, среди которых – «многочисленные цитаты и реминисценции из произведений мировой литературы, цветовая, цифровая, буквенная и иная символика» [Там же]. В комплексе мифологические и неомифологические компоненты создают сложную авторскую систему мифологизма в романе, которая является неомифологической именно благодаря

сочетанию в романном пространстве мифов разного типа, и традиционных, и авторских.

Я.В. Погребная обнаруживает неомифологические черты в романе В.В. Набокова «Подвиг». Изображая судьбу героя как воплощение родового мифа, писатель создает собственную мифологию, изображает «чудесное происхождение героя, рождение новой космогонии, поиски героем соприродного своему назначению мира» [Погребная 2016: 102]. Значимо то, что писатель создает собственную мифологию, в которой видим использование старых мифов. Они, будучи поставленными в новые контекстные связи с помощью сюжета, целеполагания и пр., образуют новый, авторский миф, с помощью которого и развивается культура. Схожие процессы наблюдаются и в освоении мифа Л.Е. Улицкой.

Как неомифологический характеризует роман С.А. Клычкова «Сахарный немец» Т.Н. Фоминых. В структуре романа исследователь видит ряд традиционных мифологических сюжетов (о всемирном потопе, о блудном сыне и др.), и неомифологизм произведения связывает именно с перенасыщенностью структуры романного текста различными мифологическими ассоциациями [Фоминых 1993: 259]. По мнению исследователя, неомифологизм часто ведет к перенасыщению романного текста различными символическими элементами.

Неомифологизм формирует систему новых мифов, и они начинают воплощаться в художественной литературе, в том числе в романе. С.Н. Моторин анализирует в романе В.В. Орлова «Камергерский переулочек» один из мифов, связанных с жизнью С.А. Есенина, – «миф о бочке». Он соотносит его использование с антипостмодернизмом романа [Моторин 2016]. Мы не можем согласиться с введением в научный оборот данного термина, считая его излишним. Однако искания исследователей, в том числе терминологические, демонстрируют, что теория романа-мифа находится в процессе становления. Кроме того, неомифологизм обнаруживается в романах А.А. Кондратьева [Топоров 1990], в романах, написанных Т.Ш. Крюковой как детское фэнтези [Дворак 2013], и других произведениях.

Таким образом, неомифологизм не является в истории литературного процесса абсолютно новым явлением. В ряде исследований при анализе элементов мифа в романе речь идет о неомифологизме. Например, А.А. Дементьева, анализируя мифологическую составляющую романа автора первой половины XX века А.М. Ремизова «Иверень», выявляет «конструирование собственного “женского мифа”», в ходе которого автор «формирует во многом противоречивое представление о женском образе» и даже подчеркивает «иномирное происхождение женщины» [Дементьева 2015: 92]. Характеризуя художественную стратегию автора, исследователь справедливо называет ее «мифостроительством» [Там же].

В.И. Демин анализирует роль исторического мифа и мифа об истории в современном постмодернистском романе. Материалом для его исследования становятся романы российских и зарубежных авторов: В.О. Пелевина, В.И. Тихомирова, Э.Я. Володарского, Дж. Варне, Т. Финдли, Х. Лечера и др., которые квалифицируются исследователем как постмодернистские. Исследователь концентрируется на исторических мифах и старается выявить в произведениях данных авторов приемы мифологизации и демифологизации. В первую очередь его интересует взаимодействие мифа и истории, и шире – взаимодействие понятий «история, реальность, идеология, масса, память» [Демин 2012: 6].

Демифологизация определяется исследователями как «развенчание власти мифа, “освобождение от мифического плена” – характерная доминирующая традиция мироистолкования западной культуры» [Осаченко 2009: 170]. В условиях, когда история и происходившие в ней события весьма относительны и допускают различные трактовки со стороны исследователей, исторический миф становится очень востребованным, и в литературе, особенно в постмодернистском дискурсе, свободно происходит мифологизация и демифологизация тех или иных исторических событий. Демифологизация связана с разрушением распространенных исторических мифов, ее основными средствами являются «ирония, пастиш и пародия» [Демин 2012: 7], а также с тем,

что автор предлагает свою картину современности, в связи с чем пересматривает устоявшуюся. Эта задача реально более соответствует писательской деятельности, а не труду историка.

Специфика мифологизма отличается в разных жанровых разновидностях романа. О.А. Фридлянд анализирует любовный роман, относящийся к сфере массовой литературы и очень популярный у читателей, в основном женщин, в начале XXI века. Она выявляет, что сюжеты любовных романов основаны на социальных мифах. Здесь герои представляют собой «некий идеал, эталон “мужских” и “женских” культурных ролей» [Фридлянд 2003: 3]. Исследователь рассматривает главных персонажей современных любовных романов, и мужчину, и женщину, как «современную модификацию мифических героев, действия которых строятся вокруг их личных отношений» [Там же: 5].

Есть исследования, авторы которых анализируют определенный миф, воплощенный в романном тексте. Е.А. Мирза рассматривает ряд русских романов начала XXI века («Сон Иокасты» С.Ю. Богдановой, «Эдип царь» Ю.Н. Волкова, «Принц Эдип» Н.В. Андреевой), авторы которых опирались на античный мифологический сюжет об Эдипе. Она отмечает продуктивность, востребованность данного сюжета в элитарной, массовой и беллетристической литературе и считает, что он выступает здесь «как код, участвующий в создании нового языка описания современности и истории» [Мирза 2013: 6].

С.В. Шешунова рассматривает троянский миф в романах И.А. Измайловой «Троя», «Царь Гектор» и др., а также в произведениях зарубежной литературы «Троя» Д. Геммела, «Песнь о Трое» К. Маккалоу и др. Она отмечает, что мифологический сюжет получает у разных авторов различные реализации, к примеру, может закончиться не смертью Ахилла, а счастливой развязкой, особенно если это жанр альтернативной истории, как в произведениях И.А. Измайловой. По мнению исследователя, «главные фигуры Троянского мифа продолжают и в XXI веке пользоваться любовью читателей» [Шешунова 2016: 133], что побуждает авторов к использованию и интерпретации их образов,

в частности, к наделению их новыми, по сравнению с мифологическим источником, положительными чертами.

Особенно часто, по мнению исследователей, отражается в романах античный миф и различные его сюжеты. Несомненно, это связано с огромным значением, которое античный миф имеет в культуре любого народа. Н.Г. Шарапенкова анализирует роман Андрея Белого «Москва», текст которого «пронизан взаимопересекающимися (сквозными, по слову Белого) античными и христианскими мифами» [Шарапенкова 2009: 230]. Л.П. Родионова выявляет античный миф в романе А.О. Белянина «Сестренка из преисподней», написанном в жанре юмористического фэнтези. Она отмечает, что античные образы в тексте романа «претерпевают метаморфозы, связанные с их современным воплощением» [Родионова 2016: 144], и становятся материалом для авторской игры. Е.А. Сердобинцева рассматривает авторские интерпретации античного мифа в романе В.О. Пелевина «Шлем ужаса». Она видит здесь сюжеты о лабиринте Минотавра и путешествии в нем «персонажей, блуждающих по чату в Интернете» [Сердобинцева 2012: 107], и другие сюжеты античной мифологии.

Не менее востребован в структуре российского романа христианский миф. Л.И. Сазонова и М.А. Робинсон анализируют такую его разновидность, как миф о дьяволе, в романе М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита» [Сазонова 1996]. А.В. Яшина выявляет элементы христианского мифа в романе А.П. Платонова «Чевенгур», которые существуют здесь наряду с мотивами «архаичных и социальных мифов» [Яшина 2018: 79]. Она характеризует роман как неомифологический с мифологическими кодами, создаваемыми автором, и с библейскими мифологическими параллелями. Л.Б. Менглинова характеризует конфликт, который воссоздан М.А. Булгаковым в романе «Белая гвардия», как апокалиптический, разворачивающийся «в парадигме христианского апокалиптического мифа» [Менглинова 2009: 137].

Представлены в романах и территориальные мифы, связанные с каким-либо местом, часто страной. Итальянский миф в романе Н.И. Греча «Черная

женщина» анализирует Н.М. Ильченко. Она связывает использование данного мифа с формированием в русской литературе 30-х годов XIX века романтизма [Ильченко 2014]. Крымский миф как совокупность представлений о Крымском полуострове на материале романа И.С. Шмелева «Солнце мертвых» рассматривает Е.Ю. Горбынко. Она обращает внимание на значительную роль в структуре данного мифа космической мифологемы Солнца, символизирующего свет и противостоящего тьме. Исследователь делает вывод, что в романе И.С. Шмелева Крым приобретает мифологическое обличье и предстает перед читателем «как мрачный край, где находится вход в Царство мертвых» [Горбынко 2016: 255].

Исторические мифы связаны с неомифологическими представлениями о метафизической сути исторических событий. Миф о войне 1812 года на материале неоконченного романа А.А. Бестужева-Марлинского «Вадимов» анализирует А.А. Полякова. По ее мнению, данный миф связан с мотивом радости, его составляющим элементом является «образ бивуачного пира» [Полякова 2014: 264]. А.А. Бестужев-Марлинский стремится в романе снизить одическое звучание мифа и внести в него элегические моменты, то есть произвести демифологизацию войны [Там же: 266].

Предметом внимания российских филологов достаточно часто оказывается миф в структуре зарубежного романа. Т.А. Тернова анализирует миф как структура и смысл романа А. Мариенгофа «Циники» [Тернова 1997], А.Э. Воротникова выявляет особенности репрезентации мифа в романе К. Вольф «Кассандра» [Воротникова 2001], Е.Е. Моттирони анализирует проблему мифа в романах М. Турнье [Моттирони 2001], Ю.А. Иванова рассматривает категорию мифологического времени в современном романе-мифе на примере романа Дж. Джойса «Улисс» [Иванова 2002], А.В. Миронов исследует мифопоэтику романа Э.Л. Войнич «Овод» [Миронов 2002], А.Л. Савченко – «южный миф» в романе М. Митчелл «Унесенные ветром» [Савченко 2013], А.Ю. Колесников обнаруживает экзистенциальную основу мифа в романах Г. Джойса [Колесников

2016]. Как роман-миф анализируются также произведения Г. Мелвилла [Беликова 2014], Е. Косински [Романовская 2016] и других зарубежных авторов.

Нередко оценка мифологического проводится в ходе сопоставительного анализа произведений зарубежной и русской литературы. С.С. Галиев рассматривает знаменитые произведения в жанре фэнтези Дж. Р.Р. Толкина и исторические романы современного писателя А.В. Иванова «Чердынь – княгиня гор», «Золото бунта» и др. Исследователь выявляет, что произведения данных авторов объединяет «наличие фантастического, имеющего мифологические или фольклорные корни» [Галиев 2012: 6], а также мотив артефакта – «кольцо всевластия» Дж. Р.Р. Толкина, «клад Пугачева» в романе «Золото бунта» А.В. Иванова и др. Кроме того, оба автора не чужды использованию христианского мифологизма и стремятся «объединить миф и христианскую метафизику в единую непротиворечивую картину мира» [Там же: 8]. Связывают их произведения также «принципы мифопоэтики» [Там же].

Мифологическая составляющая романов Л.Е. Улицкой является в современном литературоведении недостаточно исследованной. Можно сказать, что ее анализ только начинается. Данную проблему затрагивают в своих работах Е.О. Белобородова [Белобородова 2018], Е.Д. Кадацкая [Кадацкая 2018], А.М. Казиева и А.О. Бродзели [Казиева 2019], М.В. Магомедова [Магомедова 2011], Т.А. Новоселова [Новоселова 2010], О.В. Побивайло [Побивайло 2010], Т.А. Шарыпина [Шарыпина 2018]. Мифологические смыслы в нероманном творчестве писательницы рассматривают Н.В. Ковтун [Ковтун 2013], О.В. Побивайло [Побивайло 2008], Н.Б. Харламова и Ю.О. Чернявская [Харламова 2016] и др.

В наибольшей степени внимание исследователей мифологического привлекает роман Л.Е. Улицкой «Медея и ее дети». Касается мифологической составляющей данного романного текста Л.Е. Улицкой Т.А. Новоселова, анализирующая идиллический хронотоп в романе в свете проблемы судьбы-рода-семьи-дома. Она отмечает, что образ Медеи имеет античную основу, а античные мотивы в романе «закономерны и являются первичными» именно в

связи с данным образом [Новоселова 2010: 216]. Для исследователя важно, что Медее «свойствен своеобразный комплекс взаимосвязанных поликультурных представлений» [Там же], в частности, античная, греческая составляющая образа органично сочетается со славянским культурным пластом. Генеалогию семьи Медеи, ее семейную историю Т.А. Новоселова связывает с мифологическим образом Всемирного древа, которое «соединяет пространство и время – верх и низ, прошлое и будущее» [Там же: 217]. Исследователь делает вывод, что мифологические образы в произведении служат «расширению пространственной модели романа» [Там же: 219].

Т.А. Новоселова также посвящает теме неомифологизма романа «Медея и ее дети» одну из глав своего диссертационного исследования, направленного на анализ концепции судьбы в романе. Т.А. Новоселова характеризует художественный подход Л.Е. Улицкой как «авторский неомифологизм» [Новоселова 2012: 17] и считает, что он «позволяет “выйти” за социально-исторические и пространственно-временные рамки ради выявления “общечеловеческого” содержания» [Там же]. По мнению исследователя, с помощью мифологических мотивов и элементов, а также посредством мифоконструирования писательница пытается «объяснить повторяющиеся в каждой эпохе типические проблемы и стандартные формы поведения людей» [Там же: 18]. Как неомифологический характеризуют роман Л.Е. Улицкой «Медея и ее дети» также А.М. Казиева и А.О. Бродзели [Казиева 2019].

Т.А. Шарыпина рассматривает в романе Л.Е. Улицкой «Медея и ее дети» крымский миф. Она отмечает, что сакрализация крымского пространства исконно присуща российской культуре. В романе органично сливаются традиционный античный миф и территориальный, крымский, создавая вместе целостное пространство, обладающее притягательностью для всех, кто в него попадает, символизирующее свободу, развитие и одновременно традиционность. Т.А. Шарыпина пишет, что Медее удастся «создать свой новый крымский Дом, сакральное пространство сближения различных культур, религий и

народностей» [Шарыпина 2018: 124], передавая мысль о синкретизме в романе различных мифологических пластов.

Е.Д. Кадацкая концентрирует внимание на семейном мифе в романе Л.Е. Улицкой «Медея и ее дети». Она обращает внимание на одновременное «разрушение античного мифа» и «созидание нового авторского мифа», то есть неомифологизм [Кадацкая 2018: 45]. Медея выступает в романе «как божество, помогающее сохранить внутрисемейные отношения» [Там же: 47].

О.В. Побивайло дает мифологическую трактовку образа семьи в творчестве Л.Е. Улицкой. Все произведения автора построены вокруг семьи и семейных ценностей, что позволяет исследователю говорить о «мифологии семьи» [Побивайло 2010: 145]. О.В. Побивайло связывает историю семьи у Л.Е. Улицкой с «историей создания мира» [Там же]. Анализ семейных связей между героями различных произведений писательницы позволяет исследователю заметить, что «мифология семьи в прозе Л.Е. Улицкой ориентирована на архаические мифы, в частности о первопредках и о чудесном рождении» [Там же: 149], и одновременно это неомифологизм, поскольку «автор создает в прозе свой семейный миф» [Там же].

Е.О. Белобородова концентрирует внимание на мифологической природе персонажей произведений Л.Е. Улицкой, образно называя их «боги и герои» [Белобородова 2018: 11]. По ее мнению, роль богов, от которых начинается мироздание, в произведениях писательницы играют родоначальники семей, не являющиеся главными героями, только упоминаемые автором, а героям присущи особые качества, способность получать дары, гениальность.

М.В. Магомедова реконструирует мифологическую картину мира Л.Е. Улицкой, в которой «все объекты живые, все они имеют душу», где существует «огромное множество различных законов и правил», и им подчиняются все живые существа [Магомедова 2011: 89]. Она анализирует образы животных в произведениях Л.Е. Улицкой, образ дома, образ камня и другие образы, имеющие в творчестве писательницы особую – мистическую, мифологическую природу. По мнению исследователя, «мифология Улицкой

декларирует понимание Вселенной как арены бесконечной борьбы Хаоса и Космоса» [Там же: 99].

Мифологическая составляющая романов Л.Е. Улицкой требует более внимательного и детального анализа.

1.2. Модели мифологизма в романах Л.Е. Улицкой «Казус Кукоцкого» и «Медея и ее дети»

Анализ мифологизма в романах Л.Е. Улицкой начнём с произведения «Казус Кукоцкого» (2001), в котором представлена наиболее оригинальная авторская модель романа-мифа. Данное произведение написано позже, чем роман «Медея и её дети» (1996), который станет предметом нашего внимания в следующем параграфе. В нём система мифологизма автора становится более чёткой и приобретает оригинальную авторскую форму, начавшую оформляться, очевидно, именно в процессе написания «Медеи...».

Роман повествует о жизни врача Павла Алексеевича Кукоцкого и его семьи. Мы видим жизнь Павла Алексеевича в двух параллельных пространствах – семьи и истории. С одной стороны – прослеживаем историю создания и развития его семьи, а с другой – путешествуем вместе с героями от детства будущего доктора, пришедшегося на начало XX века, до рождения его правнука в 1960-х годах. Все исторические события, произошедшие за эти 60 лет, мы воспринимаем сквозь призму жизни семьи Павла Кукоцкого, но при этом история выступает не как фон, а как важный компонент сюжета, влияющий на все остальные его составляющие.

Отличительной особенностью романа «Казус Кукоцкого», определяющей в нём модель мифологизма, является то, что действие происходит в двух пластах – реальном, обыденном и сакральном, скрытом, параллельном. То есть здесь актуализируется представление о бинарности пространства, о сосуществовании двух миров. Пространство – одно из основных составляющих мифологии, где оно «оживотворено, одухотворено и качественно разнородно» [МНМ: 832]. В

мифологическом пространстве свои законы разворачивания событий, отличные от законов реального мира; там возможно все, может происходить сказочное, невероятное, безумное с точки зрения обитателей реального мира.

Первым элементом мифологического пространства, с которым знакомится читатель, является «внутривидение» Павла Кукоцкого. Доктор обнаруживает его в первые годы своей врачебной практики, когда на осмотре одной из пациенток он вдруг видит в ее теле *«опухоль желудка с метастазами – один очень заметный в печень, второй, слабенький, в область средостения»* [Улицкая 2017, с. 15]. Такие видения начинают случаться у Павла Алексеевича регулярно, и постепенно он привыкает к ним, активно используя это загадочное, но действительно очень удобное умение в своей врачебной практике.

Л.Е. Улицкая ни разу не описывает в романе механизм «внутривидения» доктора Кукоцкого, не дает детализированного изображения той картинки, которая предстает перед его взором. Однако она создает очень образные характеристики того, что видит доктор. Упоминается, к примеру, *«прозрачность в наблюдаемых больных», «цветовое мерцание, скрытая жизнь внутри тел», «вид человека изнутри, таинственный пейзаж органов, повороты рек, туманные пещеры, полости, лабиринты кишечника...»* [Улицкая 2017, с. 16, 24, 46]. Писательница называет «внутривидение» *«незаконной поддержкой»* [Улицкая 2017, с. 16] диагностического дара Павла Алексеевича. То есть создается синкретичное восприятие реального и нереального в его врачебном таланте: профессиональные умения доктора тесно сливаются с его непостижимым даром.

Писательница старается «приземлить» удивительную способность доктора, придать ей вполне реальные черты. Это проявляется и в практическом применении дарования Кукоцким: *«Он не мучился над мистической природой этого явления, принял его как полезное подспорье в профессии»* [Улицкая 2017, с. 16], и в его отношении к собственному дару: Кукоцкому не нужны доказательства, что мир многопланов, для него естественно, что когда он сыт и доволен, то не видит чужой боли, а аскеза усиливает «внутривидение». Доктор

постепенно выявляет факторы, которые усиливают или ослабляют его удивительную способность. Например, усиливает «внутривидение» голод, а ослабляет – сексуальный контакт с женщиной. В соответствии с обнаруженными закономерностями, доктор, желающий использовать свой талант для помощи людям, *«усвоил привычку обходиться без завтрака»* [Улицкая 2017, с. 16] и свел к минимуму сексуальные отношения – *«мягко избегал любовных связей, слегка побаивался женской агрессивности и привык к воздержанию»* [Улицкая 2017, с. 16]. Для Л.Е. Улицкой важен этот мотив принятия дара доктором и в особенности то, что его жертвы естественны для него и не ощущаются как великие. Кукоцкий не страдает, он просто учится жить с «внутривидением», не акцентируя внимания на том, что он теряет, ведь обретает намного больше. Такое отношение к дару и связанными с ним ограничениями соотносится с системой ценностей Кукоцкого и семьи, в которой он родился. Предшественники Павла Алексеевича, мужчины семьи Кукоцких, были врачами на протяжении двух с половиной веков, и желание помогать людям вошло в кровь доктора с рождения.

Показательно, что, когда Павел Алексеевич встречается ту самую единственную женщину, влюбляется, «внутривидение» не покидает его: *«Дар его, хоть и был женоненавистником, для Елены, как ни странно, сделал исключение»* [Улицкая 2017, с. 24]. Это исключение, которое «внутривидение» делает для Елены, не случайно: она не просто сексуальный объект, который может «отвлечь» доктора от следования его предназначению, а истинная любовь. «Внутривидение» вообще весьма капризно и срывает не всегда; например, оно подводит, когда заболевает любимая дочь Таня, и Кукоцкому приходится отвезти ее к диагносту, потому что *«сам он, как ни напрягался, ничего на этот раз не видел»* [Улицкая 2017, с. 46].

Второй элемент мифологического пространства – это некий промежуточный мир, куда попадает в своих снах-видениях Елена, когда у нее развивается странная психическая болезнь. Это пространство в большей степени представляет собой место, где можно *«пропасть, заблудиться в пространствах,*

растянутых между неизвестными системами координат» [Улицкая 2017, с. 308].

Сначала это пространство неявно. Его первыми элементами становятся сны Елены. Это сны с чертежной символикой (Елена работает чертежницей, и данное занятие близко ей, соответствует ее внутреннему миру). В таком сне она может увидеть то, что в обычном мире не видно, например, фразу *«не обыкновенным образом, анфас, а как бы в профиль: узкая, как рыба мордочка, слегка волнистая и вытянутая кверху острым треугольником» [Улицкая 2017, с. 54].* Со временем сны становятся все более необычными, пугающими и все менее похожими на сны.

Елена подробно описывает их в своем дневнике (тетради), который начинает вести, когда понимает, что память изменяет ей и надо фиксировать все происходящее, чтобы не забыть и постичь. Сны переплетаются в восприятии Елены с реальностью: *«...Не всегда могу с уверенностью сказать, какая из картинок взаправдашняя, а какая – из сна...» [Улицкая 2017, с. 111].* Она сама осознает, что это не просто сны: *«Это был не сон, это было что-то иное» [Улицкая 2017, с. 119].* Елена понимает, что с ней происходит перемещение, смена пространства: *«С раннего детства со мной происходит изредка какое-то выпадение из здешнего мира» [Улицкая 2017, с. 115].* Если это выпадение из «здешнего» мира, то мир, в который она попадает, – другой, «нездешний». Между этими мирами – «граница», пересечение которой для Елены – *«самое страшное, что я в жизни переживала, и самое неопишное» [Улицкая 2017, с. 116].* Героиня пытается осознать природу своих перемещений, анализирует свои ощущения и понимает, что *«каждый раз, выпадая из обыкновенной жизни, немного умираешь» [Улицкая 2017, с. 116].*

Л.Е. Улицкая не первой обращается к феномену сна, который постоянно становится предметом анализа исследователей [Крюкова 2014; Часыгова 2020]. Она прекрасно владеет информацией о сновидении как литературном приёме, встречающемся в эпических произведениях, религиозной литературе, исторических сочинениях, и вполне профессионально использует свои знания.

Один из первых, кого Елена в детстве увидела в своем тайном состоянии, – покойный дед. Девочка понимает, что «люди-тени» вокруг нее в этом видении – умершие, и ей очень страшно. В этом пространстве недействительны, «отменены» молитвы, оно очень далеко от реального мира, в «*немыслимой глуши*» [Улицкая 2017, с. 121], здесь вообще нет света, а значит, не может быть и тени. Это пространство бесконечно, оно заполняет все вокруг, и из него нет выхода. Когда девочка возвращается из него, то слышит ясный мужской голос: «*Средний мир*» [Улицкая 2017, с. 122]. Уже будучи взрослой, она снова встретится с умершим близким, на этот раз с бабушкой, но теперь ей не будет страшно: она выпьет с бабушкой чай и узнает, что «*смерти нет*» [Улицкая 2017, с. 131].

Периодические переходы в этот «средний мир» продолжаются всю жизнь, и у Елены появляется понимание, что это не она что-то видит, а ей «*рассказывают и показывают*» [Улицкая 2017, с. 124]. Елена убеждена, что ее пребывание в «среднем мире» «*не менее реально, чем все то, что окружает нас здесь*» [Улицкая 2017, с. 125], но при этом она понимает, что этот мир не для всех, туда может попасть только она, и ничего хорошего в таком преимуществе перед другими для ее душевного здоровья нет.

Символами перехода, границы в «среднем мире» Елены являются двери и окна, и это хорошо известная в литературе символика [Куляпин 1997; Арзамазов 2018]. В своих снах-видениях она постоянно видит разные двери – в стене, в скале, просто в пространстве – без стены и т. д. Входить в них не обязательно, можно сделать выбор и уйти от двери, тогда она исчезнет. О множестве символических смыслов, потенциально заложенных в образ двери, пишет И.В. Якушевич, по мнению которой дверь – это символ границы, в том числе между человеком и божеством, символ перехода из одного состояния в другое, символ проникновения в душу другого человека, символ смерти и т. д. [Якушевич 2014: 208-209]. Несомненно, эти символы связаны с мифологическим миропониманием, и автор использует символ двери, чтобы подчеркнуть пограничный характер состояния Елены.

В описании своего «среднего мира» Елена часто использует слово «пространство»: «...*Дверь – граница. За дверью – другое помещение, другое пространство*» [Улицкая 2017, с. 129]. Это указывает на понимание героиней своего состояния, на полное осознание сути открытого ею «среднего мира», на восприятие его как некоего иного пространства, имеющего мифологическое расположение, протяженность. Два мира, «явь и сон», тесно связаны, это «*лицевая и изнаночная сторона одной ткани*» [Улицкая 2017, с. 132].

Особому пространству Елены полностью посвящена вторая часть романа (из четырех). Здесь описано ее перемещение в некий мир, где много песка, где всегда «*ранние сумерки*» [Улицкая 2017, с. 219], много открытой местности и очень мало жизни. Все ее тело покрыто «*известковым наростом*», под которым, после того как он отлетел, открывается «*новая молодая кожа*» [Улицкая 2017, с. 218]. Сама Елена становится «*молодой и легкой*» [Улицкая 2017, с. 219]. Появляется мифологический мотив перерождения, воссоздания в новом мире и новом теле, воскресения. Елена попадает в это странное пространство надолго, в некотором роде – навсегда. Основным ее делом здесь становится странствие вместе с группой людей, которых она вскоре встречает и с которыми двигается дальше, не зная куда. Среди этих спутников мы (но не Елена) постепенно узнаем всех значимых героев романа, как тех, кто уже введен автором в текст в первой части, так и тех, кто еще появится в следующих частях и с кем Елена пока не может быть знакома.

Сама героиня в беспамятстве и никого вспомнить не может, только изредка ее посещают смутные, ускользающие воспоминания, догадки, но затем пропадают. У людей здесь нет имен, только прозвища: Елена становится Новенькой; в Иудее мы угадываем друга Павла Алексеевича Гольдберга; Бритоголовый, являющийся важным персонажем в этой группе, – сам Павел Алексеевич; Старуха в куколке (Матушка) – набожная Василиса; Длинноволосый с «*предметом невероятной красоты*» [Улицкая 2017, с. 228] – будущая настоящая любовь Татьяны саксофонист Сергей и т. д. Писательница погружает читателей в ощущения героини, и они вместе с нею мучительно вглядываются в

людей и предметы, пытаюсь догадаться: кто это, что это. Интересно, что в этом мифическом пространстве память потеряла не только Елена, но и все прибывающие туда и путешествующие там люди.

В мифологическом пространстве, открытом Елене, большое значение имеет мотив пути, дороги. Дорога – мифологический образ; «роль пути в освоении пространства и в становлении героя» отмечается в мифологической энциклопедии [МНМ: 833]. С.М. Шакиров обращает внимание на то, что в современной литературе «мотив дороги не направлен на самопознание героя, а формирует мифологическую парадигму» [Шакиров 2016: 148]. Дорога демонстрирует «устремленность к мифу» [Там же].

Для Елены и ее спутников это дорога без начала и конца, и неизвестно, в каком направлении, что соотносится с представлением о жизни, в которой также существование каждого человека – лишь эпизод, и неясно назначение движения. Как следует из закона дороги, героям постоянно открываются истины, например: «...*Наши намерения могут нас оправдать*» [Улицкая 2017, с. 254].

В мифологическом пространстве Елены есть отголоски христианского мифа. Оно похоже на чистилище, куда попали, как ни странно, и живые, и мертвые, и где они претерпевают перерождение и скитаются в ожидании определения своей участи. В одной из бесед Иудей заявляет Бритоголовому о том, что все они здесь святые: «*Ты, да я, да все остальные...*» [Улицкая 2017, с. 246]. Результатом пути становится прибытие в некое место, хорошо охраняемое, при вхождении в которое надо оставить все свои вещи. В этом месте явственно угадывается загробный мир, рай или ад.

Мифологическое пространство – тайное. Павел Алексеевич никому не говорит о своем «внутривидении», Елена никому не пересказывает своих сновидений, только дочери в дневнике, который, она уверена, та не прочтет.

Проводниками из реального мира в мир мифа в романе выступают кошки. Такая роль данных животных характерна для славянской мифологии [Голубкова 2004]. Кошки постоянно окружают Елену, утрачивающую память, придают ей уверенность. «*Одна из бесчисленных Мурок, сопровождавших ее всегда*»

[Улицкая 2017, с. 219], оказывается с Еленой в том мире, куда она перемещается в части второй. Кошка – единственная, кто смог попасть в «среднее» пространство из реального мира, кто скрашивает там одиночество потерявшего память человека. В мифологической энциклопедии отмечается: «В ряде мифологических традиций образ кота выступает как воплощение божественных персонажей высшего уровня» [МНМ: 554]. В жизни Елены кошки совмещают охранительную функцию и роль проводника, посредника между двумя мирами – реальным и мифологическим.

Художественное пространство романа «Казус Кукоцкого» организовано посредством бинарных оппозиций – «общих бинарных смысловых противопоставлений, служащих для описания основных параметров мира» [МНМ: 330], что свойственно мифологическому мировосприятию. К числу таких оппозиций относятся явь и сон, бытие и небытие, мужское и женское начала. Их противопоставление одновременно выполняет сюжетостроительную и мифологическую функции.

В романе вообще многие явления имеют мифический смысл, чаще всего связанный с образом Елены. Например, вода, которая помогает Елене Георгиевне сбросить оковы болезни: только в ванне, оказываясь в контакте с водой, в последние десятилетия своей жизни она возвращается в реальный мир. Этот миг, очень дорогой для купающей ее внучки – *«то, ради чего Женя приезжает сюда уже десять лет»* [Улицкая 2017, с. 504]. В мифологическом смысле вода – это «первоначало, исходное состояние всего сущего, эквивалент первобытного хаоса» [МНМ: 198], она обладает животворящей и очистительной силой. В христианстве принимают крещение водой, «ритуальное омовение – как бы второе рождение» [Там же: 199]. Мифологическим смыслом наполнен и образ зеркала, куда смотрит постаревшая и почти полностью покинувшая реальный мир Елена Георгиевна: *«Там, в зеркале, видела она совсем другую картину...»* [Улицкая 2017, с. 506].

Признаком романа-мифа в «Казусе Кукоцкого» является и циклическая модель времени, повторение событий. В первую очередь цикличность связана с

женскими образами, из которых выстраивается цепочка: Елена – Таня – Женя. Елена рождает одного ребенка – девочку, и ей удаляют матку. Таня тоже рождает дочь, а во время второй беременности, когда должен появиться на свет мальчик, Татьяна трагически погибает. Несколько нарушает цикличность Женя, родившая (о чем мы узнаем в конце романа) не девочку, а мальчика (которому, кстати, дано амбивалентное имя Женя). Возможно, это выход на новый уровень обобщения, где женское и мужское начала уже не будут столь значимо противопоставлены и получат шанс сблизиться.

Также присутствует в романе мифологическая символика камня. Обретя женское счастье, Татьяна стала художницей, она *«строила крупные, нарочито грубые украшения с черными гагатами и раух-топазами»* [Улицкая 2017, с. 462]. Крупные черные камни, с которыми она работает, контрастируют с огромным счастьем, окружающим ее в этот период жизни, и намекают на то, что счастье неечно и скоро произойдет трагедия.

Итак, в романе «Казус Кукоцкого» мифологизм построен на параллельном изображении двух пространств – реального и мифологического, одинаково важных для каждого из героев романа, но для некоторых приобретающих особенное звучание. Все частные элементы мифологического подчинены этому структурному делению.

В романе Л.Е. Улицкой **«Медея и ее дети»** (1996) представлена иная модель мифологизма. Здесь мифологическая составляющая романа строится именно на основе многочисленных элементов, деталей, образов, которые, как мозаика, складываются в общую картину.

В центре этой картины, естественно, находится образ Медеи – главной героини романа, имя которой вынесено в его название. Это имя отсылает нас к античности, к греческой мифологии, где Медея – «волшебница, дочь царя Колхиды Ээта и океаниды Идии, внучка Гелиоса, племянница Кирки» [МНМ: 651]. Т.А. Шарыпина характеризует Медею как «один из самых загадочных и потому притягательных образов древнегреческой мифологии и драматургии» [Шарыпина 2018: 127]. В то же время Медея – весьма сложный в моральном

плане мифологический образ. Она убийца. Убегая со своим возлюбленным, Ясоном, от отца, Медея убивает своего малолетнего брата, чтобы задержать родителя. Причем Медея не просто убийца, а убийца изобретательная и вероломная: она «разбросала куски его тела по морю, понимая, что пораженный горем отец прекратит погоню, чтобы собрать части тела сына для погребения» [МНМ: 651]. Затем Медея выходит замуж за Ясона и рождает ему «двух сыновей Мермера и Ферета» [Там же: 652]. Узнав же, что муж хочет жениться на другой, Медея уничтожает соперницу и – самое главное – убивает собственных детей. Образ Медеи стал в культуре символом всепоглощающей страсти, которая побуждает женщину забыть о семейных, кровных узах.

Образ Медеи, созданный Л.Е. Улицкой, кардинально отличается от мифологического и противостоит ему. Медея – глава огромной семьи, не имеющая своих детей, но с готовностью и удовольствием, живя в Крыму, принимающая у себя в гостях многочисленных племянников и членов их семей. Медея – духовный центр этого огромного семейного сообщества, и основная функция ее образа – «структурирование, гармонизация хаоса» [Магомедова 2011: 93].

При этом сказать, что Медея полностью иная и абсолютно отличается от своей мифологической тезки, нельзя. Автор подталкивает нас к этой мысли информацией о происхождении героини: она чистокровная гречанка; ее язык – *«греческий язык, отстоявший от новогреческого на то же тысячелетнее расстояние, что и древнегреческий отстоял от этого средневекового понтийского...»* [Улицкая 2017, с. 5]. С мифологизмом связана и такая черта этого образа, как следование строгим ритуалам, жизнь по жестким правилам. Кроме того, Медея тоже способна испытывать сильные страсти, но умеет их преодолевать, оставаясь в рамках этики. Т.А. Новоселова отмечает, что в романе «показано господство страсти над разумом, однако страсть здесь не является разрушающим началом, как в древнегреческом мифе» [Новоселова 2012: 20]. Отличие в образах двух Медей связано с соотношением страсти и разума в восприятии ими действительности и наличием у Медеи Л.Е. Улицкой того, чего

у древнегреческой Медеи не было, – сдержанности, внутреннего достоинства, умения бороться со страстями, умения принять и простить грехи даже самым близким людям.

Эти отличия настолько разительны, что некоторые исследователи заявляют о том, что писательница «демифологизирует образ Медеи» [Новоселова 2012: 19]. Мы не можем с этим согласиться. Скорее, перед нами не демифологизированный образ, а образ, вышедший на новый уровень. Писательница показывает, какой должна стать Медея после столетий цивилизации, в виде, облагороженном историей культуры и христианством. Это та же женщина, но осознавшая себя и переставшая жить исключительно чувствами и собственными эгоистическими побуждениями. Женщина, научившаяся быть сдержанной и, сохраняя свое достоинство, искренне любить других. В этой связи показательны и то, как оканчиваются новый и старый мифы. Медея-язычница не умеет прощать, она убивает своих детей и скрывается на крылатой колеснице, посланной её дедом, богом Гелиосом; Медея-христианка обладает даром прощения, она прощает и изменника-мужа, и предательницу-сестру и становится центром огромной семьи. Медея-язычница исчезает из жизни людей, а Медея-христианка даже после смерти живет в своей семье, которая не разрушается, а продолжает крепнуть.

В мифологической мозаике романа важными составляющими являются также христианские мотивы, образы, символы. Христианская составляющая проявляется, когда автор упоминает об *«иконописном лице»* [Улицкая 2017, с. 105] Медеи. Медея и ее сестра Александра – христианки, таящие свою веру, не декларирующие ее открыто в соответствии с правилами жизни в советском обществе. В доме у них есть иконы, например, в доме у Александры мы видим *«небольшую иконку Корсунской Божьей Матери»*, висящую *«не в углу, как положено, а потаенно, на торце буфета»* [Улицкая 2017, с. 155]. Христианство присутствует на страницах романа не всегда явно, выражаясь не столько посредством атрибутики, сколько через качества и поступки героев. С ним, как нам кажется, связаны нравственная и физическая чистота Медеи, ее моральная и

этическая безупречность. Медея соответствует христианскому пониманию праведничества. Она умеет понять и простить любой поступок. Даже узнав о связи мужа со своей любимой сестрой Александрой, Медея не объявляет обоих предателями (а ведь они именно таковы с позиций обыденной морали и мифологической предшественницы Медеи!) и хранит их тайну до самой смерти и после нее.

Обнаруживается в романе и сюжет, связанный с мотивом христианского понимания человека, восприятия его нужд острее, чем собственных. В качестве объекта абсолютного понимания выступает пришедший однажды ночью в дом к Медее татарин Равиль, изгнанный из своей земли, депортированный в Казахстан вместе с крымскими татарами в конце Великой Отечественной войны. Медея приютила Равиля, приняла близко к сердцу его мытарства. В соответствии с христианской традицией Медея дает пристанище страннику: составляет завещание, по которому ее прекрасный дом достается после ее смерти татарской семье Равиля Юсупова. В преломлении автором христианского постулата об абсолютном понимании мы видим нетрадиционный подход: Равиль не является христианином. Так Л.Е. Улицкая выводит христианскую идею абсолютного понимания на надрелигиозный и наднациональный уровень, сообщая ей гораздо больший масштаб.

Присутствует в романе и второй, сакральный мир, противостоящий реальному и подобный сну-видению Елены Георгиевны из «Казуса Кукоцкого». Этот мир доступен одной из любимых внучек Медеи Маше. Оставшись сиротой и попав сначала в дом к сходящей с ума бабушке, Маша страдает от одиночества и чувства вины в смерти родителей. В это время и начинаются видения: «...Открывалась дверь в ее комнату и кто-то страшный должен был войти» [Улицкая 2017, с. 174]. Маша переживает страшный кризис, и ее едва успевают спасти от самоубийства. Конечно, в данных описаниях мы видим тот самый «средний мир», который будет показан позже в романе «Казус Кукоцкого». Мифологическое пространство открывается только женщинам, только находящимся в самых ужасных обстоятельствах, балансирующим на грани

между разумом и безумием. Видения продолжаются, когда взрослая Маша, пишущая прекрасные стихи, счастливо вышедшая замуж и родившая детей, загорается страстью к человеку пустому и, казалось бы, недостойному ее. Маше является «ангел», который не имеет отношения к христианству, а является частью «среднего мира»: *«Появился ангел. Она не видела его воочию, но ощущала его теплое присутствие...»* [Улицкая 2017, с. 327]. Маша сгорает от страсти, сходит с ума и все-таки совершает самоубийство, от которого была чудом спасена в детстве.

«Ангел» и «средний мир» – явления христианского мира, к которому девочка не может принадлежать, поскольку она живет в страшном мире, обезбоженном. Поэтому и ангел не может спасти ее, ведь самоубийство – грех, невозможный в христианском мире. Поэтому и судьба Маши значительно отличается от судьбы Елены, «средний мир» которой имеет христианское происхождение.

Если в романе «Казус Кукоцкого» «средний мир» – прерогатива только теряющей память Елены, то в романе «Медея и ее дети» он открывается и другим героям-женщинам. «Ангела» видит также детская подруга Медеи Елена: *«...Однажды ночью, во время болезни, ей привиделся ангел на фоне ставшей вдруг прозрачной стены, за которой она разглядела молодой, очень светлый лес»* [Улицкая 2017, с. 32]. И видения эти у Елены неоднократны. Сама Медея в важные, переломные моменты своей жизни видит призраков – к ней приходят умершие родственники – мать, отец – и помогают сделать выбор, принять правильное решение, просто найти в себе силы жить дальше. Когда это происходит, она вроде бы смотрит сон, но при этом не ощущает, что заснула. Такие видения в романе очень похожи на те, в которые будет погружена Елена из романа «Казус Кукоцкого». В восприятии Л.Е. Улицкой эти явления «чужого» мира отражают мироощущение людей в обезбоженном мире.

Действие в романе «Медея и ее дети» происходит в Крыму, и крымский миф также здесь присутствует. Образ Крыма Л.Е. Улицкой соотносится с тем неомифологическим образом, который мы видим в романе В.П. Аксенова

«Остров Крым», ведь Крым Медеи – это тоже своего рода остров, на котором отдельно от всего остального мира живёт семья Медеи. Крым выступает как сакральное пространство, отгороженное от остального мира, отделенное водой, имеющее свою особую судьбу. Крым – это щедрая земля, с которой героиня связана сакральным образом. Именно поэтому Медея не может покинуть Крым и съездить в гости к родственникам, живущим в разных точках страны и мира. Это они едут к ней, тоже магически притягиваемые Крымом. Только один раз за всю жизнь Медея уезжает – в Москву, на похороны Маши. Смерть молодой, талантливой, страстной, видящей неведомое другим женщины способна ослабить мифологические объятия Крыма, хотя бы на время.

Как мифологический образ выступает в романе дом Медеи – сакральное место, притягивающее родственников и знакомых и объединяющее всю семью. Мифологический смысл данного образа-мифологемы внешне достаточно прост и проявляется в схожем виде в разных произведениях: «Дом является архетипической мифологемой, в которой издавна читалась идея защищенности, тепла и уюта, микрокосма» [Кашина 2011: 105.]

Л.Е. Улицкая описывает дом Медеи с удовольствием, чувствует, что он ей самой очень нравится: «Дом Медеи стоял в самой верхней части Поселка, но усадьба была ступенчатая, террасами, с колодцем в самом низу...» [Улицкая 2017, с. 16]. В описании дома много подробностей, указывающих на его внешнее и внутренне устройство. Дом в романе является мифологемой, наполненной различными смыслами. Это «пуп земли» – «мифопоэтический символ центра», который «служит опорой других символов центра», а также связан «с родовым местом, с тем, что он несет на себе след происхождения человека, вселенной» [МНМ: 840], что в нашем случае выражается связью с семьей Медеи, ее многочисленными родственниками. Дом также и христианский символ – потерянный рай, вокруг которого – райский сад. Если учитывать эту символику, становится понятно стремление всех родственников в этот дом: они чувствуют притяжение потерянного рая и хотят туда вернуться. Таким же потерянным раем выступает и сам Крым – в аксеновском смысле.

Это место притягательно для всех многочисленных представителей семейства Синопли, а племянник Медеи Георгий мечтает сюда переселиться, думая то купить, то построить дом: *«Бросить бы все к черту и купить здесь дом», «Построил бы дом здесь...»* [Улицкая 2017, с. 17, 28]. И он это делает после смерти Медеи, как узнаем мы в конце романа, правда, живет не в ее доме (он отошел по завещанию Равилю), а в другом, неподалеку: *«Он построил свой дом еще выше Медеиною и пробил артезианскую скважину»* [Улицкая 2017, с. 344]. Это тоже весьма интересный момент: у читателя в ходе повествования создается впечатление, что притягивает окружающих и служит объединяющим началом дом, а оказывается, не дом, а люди, его населяющие. Восстанавливается утраченный миропорядок: Равиль, крымский татарин, обретает свой дом, а семья Медеи – свой, теперь уже полностью собственный. М.В. Магомедова отмечает, что дом Медеи является «смысловым и пространственно-энергетическим центром, вокруг которого группируются другие мифологемы и образы» [Магомедова 2011: 97]. Однако по-настоящему группируются все остальные реальные и мифологические составляющие романного пространства вокруг Медеи. Дом же является неотъемлемой частью ее образа, как *«иконописное»* лицо, как умелое хозяйствование, как умение любить и понимание смерти.

С Медеей, а также неотрывной от нее мифологемой дома связан важнейший в мифологической структуре романа образ семьи. Семья выступает в произведении как символ бесконечности, как постоянно расширяющееся в пространстве и времени явление, как Вселенная. Чтобы подчеркнуть временную и пространственную бесконечность семьи, Л.И. Улицкая вводит в текст бесконечные описания ее членов, их жизни, отношений с родственниками, мыслей, решений, смерти. Иногда это эпизодические упоминания, иногда довольно длинные описания. У многих из них в тексте нет иной функции, кроме характеристики бесконечности и вечности семьи: в содержательной ткани романа они не важны, а выступают только как мифологические элементы сюжета.

Мифологема семьи Медеи Мендес, урождённой Синопли, соответствует мифологеме мирового (родового) дерева – «характерного для мифопоэтического сознания образа, воплощающего универсальную концепцию мир» [МНМ: 330]. Мировое дерево выступает как «ось мира», то есть основа, на которой держится мироздание. Семья в романе имитирует существующие в мире связи всего сущего, с помощью которых объединяется мир, соединяются различные составляющие жизни. Сама Медея представляется нам стволом этого дерева, его корни – упоминаемые ею старшие родственники, основатели семьи, а ветви – племянники, их дети. «Ветвление» бесконечно, что символизирует бесконечность не только жизни этой семьи, но и мира, который держится на таких мифологемах. Переселение Георгия, имя которого символично и обозначает 'земледелец', в Крым после смерти Медеи обозначает, что он берет на себя роль «ствола» этого дерева, замещая Медею, которая трансформирует свой мифологический статус – переходит в сегмент «корней», но не исчезает.

Семья Медеи – это не только родственники. Во-первых, между самой Медеей и младшими членами ее семьи связь опосредованная, близкородственная, но не прямая. Во-вторых, членами семьи становятся и также подробно описываются некровные родственники – мужья и жены Синопли, их свекрови и тещи. В-третьих, одним из наиболее родных для Медеи людей является подруга ее детства Елена, с которой она ведет бесконечную, на всю жизнь, переписку. Как родного воспринимает она и Равиля, которому завещает дом.

Еще один мифологический элемент в системе мозаики мифологических образов романа – дары, которыми награждены члены семьи Синопли. Дар Медеи связан с Крымом и крымским мифом: *«Крымская земля всегда была щедра к Медее, дарила ей свои редкости»* [Улицкая 2017, с. 7]. Медея обладает даром что-то находить, обнаруживать редкости. Это, в первую очередь, материальные предметы, например, *«плоский золотой перстень с помутившимся аквамаринном, выброшенный к ее ногам утихающим после шторма морем на маленьком пляже возле Коктебеля двадцатого августа шестнадцатого года, в день ее*

шестнадцатилетия» [Улицкая 2017, с. 7]. Но, естественно, Медее дан дар и нематериальной находки: мифологическое пространство Крыма открывает для нее такие обретения, как любовь, понимание, прощение. Материальные и нематериальные находки Медеи тесно связаны и составляют суть ее образа, объединяющего обыденное и сакральное.

Одарена не только Медея. Маша рассказывает Бутонову о своем ночевидении: *«Я как кошка, у меня ночное видение. <...> В нашей семье это бывает. Между прочим, очень удобно: видишь то, чего никто не видит...»* [Улицкая 2017, с. 196]. Сюжет построен очень логично: спустя несколько минут ночевидение (как не выстроить здесь параллель с «внутривидением» Кукоцкого) помогает Медее увидеть то, что произошло между Машей и Бутоновым на поляне и стало толчком к целому ряду событий, закончившихся в итоге трагически.

Яркий мифопоэтический элемент, связанный с мифологемами семьи и отчасти даров, – рыжие волосы членов семьи Синопли. Источник рыжеволосости – «тощая рыжая невестка Матильда», мать Медеи, давшая жизнь тринадцати детям и умершая, не сумев родить четырнадцатого. Рыжий цвет не существует у многочисленных потомков Матильды в одинаковом виде: *«Материнский медный оттенок проявлялся так или иначе у всех, но только двое, она сама и младший из братьев Дмитрий, были радикально рыжими. У Александры, по-домашнему Сандручки, волосы были сложного цвета красного дерева, даже и с пламенем»* [Улицкая 2017, с. 9]. Рыжина волос героев постоянно упоминается в романе, причем чаще всего – в описании женщин: *«...Крупная, веселая рыжеватая Ника с призывом в ярких глазах...», «...Россыпь рыжих веснушек, фамильных веснушек Синопли», «Девочка отличная. Рыженькая, улыбается»* [Улицкая 2017, с. 147, 165, 224] и т. п. Именно им отводит Л.Е. Улицкая роль цементирующего начала в семье, внешне передаваемого через описание рыжих волос. Эта подробность очень важна для повествователя: она упоминается в эпилоге, где нам встречается *«пятилетняя девочка в тугих*

рыжих кудряшках» [Улицкая 2017, с. 344], и символизирует бесконечность, вечность семьи Синопли, а значит, и жизни вообще.

Мотив рыжих волос очень интересен и допускает различные, порой противоположные толкования. Ю.В. Нестерова и Е.Ю. Хвостова отмечают, что «даже в наше цивилизованное время существует немало мифов, связанных с этим необычным завораживающим цветом волос» [Нестерова 2016: 22]. Для Л.Е. Улицкой было важно найти для описания семьи Медеи такую неоднозначную деталь. Конечно, ее героини, с их рыжими волосами, очевиден и способностью к находкам – немного ведьмы. Это неудивительно, учитывая, что им отведена такая важная роль в мироздании – ни много ни мало – служить основой мира, осью, не позволяющей ему разрушиться, обеспечивающей целостность вселенной и возобновляемость жизни.

В мозаике деталей, составляющих структуру романа-мифа «Медея и ее дети», выделяется еще одна – болезнь ребенка. Этот сюжетный эпизод просматривается во многих произведениях Л.Е. Улицкой. Но если в романе «Даниэль Штайн, переводчик» появление ребенка с синдромом Дауна у фанатичных христиан Терезы и Ефима воспринимается родителями как неслучайное, как часть высшего замысла, обуславливающая особый путь родителей, то в романе «Медея и ее дети» ситуация иная. Ребенок-инвалид Виталис рождается в семье Алдоны и Гвидаса. Писательница показывает, как его существование оказывается проверкой всех окружающих и их человеческих качеств. Тереза и Ефим воспитывают маленького Ицхака как святого, даже подозревая в нем второе пришествие Иисуса, Алдона и Гвидас воспринимают Виталиса как испытание и понимают: «*Мальчик этот внес своим рождением раздоры в жизнь окружающих*» [Улицкая 2017, с. 266]. Зато ясно становится сразу все и обо всех, уточняется то в людях, что еще долго скрывалось бы, а возможно, так никогда и не вышло бы наружу. Однозначно, что Гвидас – порядочный человек: «*...Женился он сразу же, как только Алдона с неизлечимо больным ребенком – а это было с первой минуты определено – вышла из роддома*» [Улицкая 2017, с. 266]. Его мать Аушра проверки не проходит,

поскольку «*малыша даже и не видела*» [Улицкая 2017, с. 266]. Сын Алдоны от первого брака также проваливает испытание – «*от тайной ревности перешел постепенно к открытой неприязни к брату, которого иначе чем “кряб проклятый” не называл*» [Улицкая 2017, с. 266] – и бросает мать, уезжая сначала к одним, потом к другим родственникам. То есть мотив болезни ребенка, в других случаях имеющий у Л.Е. Улицкой мифологический смысл, здесь входит в структуру неомифа: Виталис обречен, он изгой, как народ Равиля. И он возбуждает ненависть сильного, презрение к болезни и слабости. Но одновременно этот образ наделен новым смыслом: служит волшебным фильтром, делающим явными тайные пороки людей. В этом отношении показательно говорящее имя мальчика: *Виталис* (Виталий) – от латинского *vitalis* – ‘жизненный’ [Петровский 1966: 78]. То есть его существование – это жизнь в ее начальном смысле, поскольку у этого ребенка нет ничего, кроме жизни.

Итак, в романах «Казус Кукоцкого» и «Медея и ее дети» мы видим две разные модели мифологизма. В первом случае это изображение особого мифологического пространства, существующего параллельно с реальным миром, – сакрального, «среднего» мира; во втором – создание мифологической «мозаики», включающей множество деталей-мифологем. Данные модели демонстрируют этапы формирования собственного мифа о мире Л.Е. Улицкой, её индивидуальной картины мира, неотъемлемой составляющей которой является миф.

1.3. Элементы романа-мифа в произведениях «Сонечка», «Зеленый шатер», «Лестница Якова»

Мифологическими элементами насыщены в той или иной степени, в том или ином виде все произведения Л.Е. Улицкой. Рассмотрим еще несколько реализаций романа-мифа в творчестве писательницы.

Повесть «Сонечка» (1992) – произведение меньшего, по сравнению с романом, объема, однако схожее с данным жанром уровнем замысла автора, стремящегося понять сущность природы человека и, в особенности, женщины.

Необходимо остановиться на вопросе о том, почему повесть «Сонечка» стала предметом изучения в нашей работе, ориентированной на жанр романа в творчестве Л.Е. Улицкой. В этой повести, являющейся ранним произведением писательницы и сразу же отмеченной критикой (в 1996 году книга получила французскую литературную Премию Медичи как лучшее зарубежное произведение), происходит формирование романного мышления Улицкой, для которой история семьи означает историю страны.

Е.Г. Муценко в исследовании, посвящённом становлению жанра романа на рубеже XIX-XX веков, описывала схожие процессы. На рубеже XX – XXI веков в жизни России также наметились грандиозные идеологические, социальные, этические изменения, и роман как жанр реагировал на них. Лучшие писатели, в том числе Л.Е. Улицкая, откликнулись на данную культурную и литературную тенденцию. Эпическое начало романа как нельзя лучше соответствовало требованиям времени, именно роман способен показать историю страны, которая начала переосмысливаться на рубеже веков. В то же время намерился кризис реализма, главенствовавшего в советской литературе, что обусловило и кризис жанра романа. Как отмечает Е.Г. Муценко, поиск новой романной формы в такие периоды идёт и в области структуры – посредством переосмысления устоявшейся романной формулы «человек – среда – действительность», и в сфере содержания – через открытие героя времени в новом отношении к истории и эпически целостному миру [Муценко 1986: 49].

Именно такие процессы наблюдаются и в повести «Сонечка» Л.Е. Улицкой, ставшей предшественницей её романов и наметившей основные черты тех романов писательницы, которые будут издаваться начиная с 1996 года. Эта повесть демонстрирует, что для писательницы характерна романная форма художественного мышления.

Повесть сразу после своего появления вызвала к себе интерес литературоведов. Т.В. Садовникова анализирует поэтику произведения и связывает образ главной героини с другими Сонечками русской литературы – Сонечкой Мармеладовой из «Преступления и наказания» Ф.М. Достоевского, Соней из «Войны и мира» Л.Н. Толстого и т. п. [Садовникова 2007: 58], выявляя некий литературный миф, связанный с данным именем. Также при анализе повести рассматриваются концепт семьи [Ван 2013], проблема счастья [Куликова 2013], иронический модус [Петрова 2015], утопическое мировоззрение [Загидулина 2018] и другие вопросы.

Присутствуют в этом произведении и черты мифа. В образе Сонечки мы видим важные для автора мифологические составляющие: она праведница (этот образ в дальнейшем мы увидим как Медею из романа «Медея и ее дети») и патриарх (таким станет Яков в романе «Лестница Якова»). Это делает данный образ необычным, идиллическим. Сонечка живет в мире литературы, полностью погружается в художественный текст, читая его. Встретив своего будущего мужа, Роберта Викторовича, она сразу чувствует в нем родного, близкого человека – ведь он любит книги. Аналогичны, но более иррациональны чувства Роберта Викторовича: «...Он понял, что перед ним – его жена» [Улицкая 2016, с. 14]. Как раньше «легкой формой помешательства» [Улицкая 2016, с. 10] было для Сонечки чтение, так сейчас становится семья – муж и новорожденная дочь. На долгие годы героиня становится опорой для своего мужа, претерпевает испытания (ссылку, лишения) как должное, не жалуется не потому, что делает над собой усилия, а потому, что все это время безмерно счастлива. Ее жертвенность также позже проявится в образе Якова из романа «Лестница Якова»: оба героя не отдают себе отчета в том, что они именно жертвуют, поскольку для них это единственно возможный вариант поведения.

Сонечка всегда рядом и делает то, что нужно – окружает заботой, обустроивает быт, готовит, естественным образом смиряется с тем, что в жизни мужа появляется новая молодая муза – подруга дочери Яся. Исследователи считают, что «образ Сонечки построен в рамках утопического мировоззрения»,

поэтому она существует «вне актуального времени и пространства» [Загидулина 2018: 64], остальной же мир и его герои (Роберт Викторович, дочь Таня) существуют, и этот реализм противостоит идеализму Сонечки. Нам кажется, что яркого противопоставления реальности и идеальности в повести нет, причем именно благодаря цельности образа Сонечки.

Соня – персонаж мифологический (ее душа *«забаюкана дымчатым рокотом греческих мифов»* [Улицкая 2016, с. 15]), и одновременно – реалистический (она способна стать опорой в жизни, решать бытовые проблемы), схожий с героинями русской и советской классики. Таковы были Елена Стахова из романа И.С. Тургенева «Накануне», Таня из пьесы А.Н. Арбузова «Таня» и многие другие героини. В этом Л.Е. Улицкая наследует традиции романа соцреализма, в котором описывается женщина, способная успешно совмещать семью, работу и общественную деятельность.

Сонечка наделена невероятными запасами жалости и понимания. Поступок Яси она ни на секунду не трактует плохо, а смерть мужа оплакивает вместе с нею. Для нее восприятие реальности неизменно, инвариантно, раз и навсегда утверждено: *«Была она сирота, а Соня была мать»* [Улицкая 2016, с. 78]. Ее безгрешность контрастирует с общественным мнением (*«Ясю ненавидели и презирали»* [Улицкая 2016, с. 78]) и оттого становится еще более явным. Доброта Сонечки безгранична и просто невысказана: после смерти мужа *«Сонечка нежно ухаживала за Ясей, испытывая благоговейную благодарность к провидению, пославшему ее дорогому мужу Роберту такое украшение, такое утешение на старости лет»* [Улицкая 2016, с. 81]. Вместо традиционной трактовки несчастливой героини любовного треугольника автор изображает в Соне ангела, сошедшего с небес на Землю и чуждого того зла, которого на земле очень много, просто не видящего и не понимающего этого зла. Такое понимание образа делает его несколько нереальным и оттого схематичным, но в контексте формирования романного мышления Л.Е. Улицкой он очень важен как вариант воплощения автором в жизни человека жизни его страны.

Особенно силен в повести художественный контекст. Роберт Викторович – художник, и тема его художественной судьбы чрезвычайно важна в произведении: он, отбывающий наказание «политический», является большим мастером, творчество которого известно за рубежом, вошло в историю живописи. Где-то в галереях Парижа – его *«странные картины, пережившие хулу, забвение, а впоследствии воскрешение и посмертную славу»* [Улицкая 2016, с. 14]. Сонечка должна стать фоном, на котором будет развиваться талант художника, и это сначала происходит. Но в какой-то момент ее значение становится более важным, недаром повесть называется именно «Сонечка». Творчество мужа имеет для Сонечки сакральный смысл, и она воспринимает все вокруг – и себя, и молодую любовницу мужа Ясю – как условия для осуществления этого божественного действия. Яся вдохновляет художника на создание целого цикла картин – «белых полотен», символизирующих возрождение, новый виток его таланта.

Писательница сознательно вводит в процесс понимания отношений Сони и Яси библейскую легенду. Один из друзей Роберта Викторовича, пришедших на похороны, ожидавших скандала и увидевших стоящих рядом в горе двух женщин, произносит с горечью и завистью: *«Красиво как... Лия и Рахиль... Никогда не знал, как красива бывает Лия»* [Улицкая 2016, с. 80]. Это отсылка к легенде о двух сестрах, Лии и Рахили, ставших женами Иакова. Лия – старшая и некрасивая сестра, Рахиль – более молодая и прекрасная, и Иаков любит именно ее. Фраза показывает, что душевная красота иногда становится более значимой, чем внешняя, и друг-художник чутко это улавливает. Сознательность ассоциации Л.Е. Улицкой демонстрирует, что мифологический контекст произведения ею понимается и обдуманно выстраивается. По мнению Т.В. Садовниковой, писательница сделала все, чтобы воспринималась эта странная история «не в бытовом плане, а в мифологическом, обобщенно-философском» [Садовникова 2007: 60].

Живопись в романе выступает как действие сродни мифологическому, как творение, способ производства чего-то из ничего, то есть как чудо. И это чудо не

может быть осквернено ничем: ни изменой художника, ни ревностью его «старой» жены, ни смешной его смертью во время *«неумеренных любовных трудов»* [Улицкая 2016, с. 77]. Все бытовое меркнет и становится несущественным перед творчеством.

Когда художник умирает, Соня решает развесить в зале, где выставлен для прощания гроб, его картины – 52 полотна: *«Соня руководила развеской, и вряд ли кто мог бы сделать это лучше. Вдруг просунулось откуда-то солнце, болезненно-яркое, резкое, оно мешало, даже вмешивалось в Сонину работу. Холсты зеркалили, бликовали, и Соня попросила опустить казенные сборчатые шторы. Развесила. Шторы подняли. Солнце к этому времени утихомирилось, и оказалось все на своих местах»* [Улицкая 2016, с. 79]. Этим описанием Л.Е. Улицкая показывает, как человек и природа в итоге объединяются: солнце (один из сильнейших природных символов) сначала мешает, а потом *«утихомиривается»* [Улицкая 2016, с. 79]. Сильным финальным аккордом эпизода звучит фраза: *«...И оказалось все на своих местах»* [Улицкая 2016, с. 79].

То мифологическое пространство, которое позже появится практически в каждой книге Л.Е. Улицкой как «средний мир», в повести «Сонечка» уже присутствует, но имеет здесь творческое воплощение. Его стремится открыть в своей «белой серии» Роберт Викторович, но не успевает или не может: *«...Сама тайна, обещавшая вот-вот открыться, ускользнула, оставив сладкую боль приближения»* [Улицкая 2016, с. 77]. А вот Сонечка открывает его для себя вполне успешно, причем еще в детстве – для нее это мир книг, куда она уносится от реальности, с ее проблемами и сложностями. Возможно, это самое главное пространство, которое хотела изобразить в повести Л.Е. Улицкая, поскольку начинается произведение словами: *«От первого детства, едва выйдя из младенчества, Сонечка погрузилась в чтение»* [Улицкая 2016, с. 9] и заканчивается той же мыслью: *«Вечерами, надев на грушевидный нос легкие швейцарские очки, она уходит с головой в сладкие глубины, в темные аллеи, в вешние воды»* [Улицкая 2016, с. 82]. Это пространство для Сонечки сродни помешательству и сну, оно уводит ее от реальности, и вернуть, пусть не навсегда,

Сонечку к жизни в настоящем мире смог только Роберт Викторович, его творчество и созданная им семья.

В основе мифологического пространства повести есть также мифологемы дома и семьи, которые станут излюбленными для Л.Е. Улицкой. О доме, где живут Роберт Викторович и Соня, постоянно подробно говорится: вместе с героями читатели путешествуют через череду подвалов к прекрасному двухэтажному дому в Москве, а затем снова переживают «жилищное» разочарование – после расселения старого дома оказываются на окраине – в Лихоборах (кстати, этот кризис совпадает с семейным – появлением Яси).

Показательно говорящее наименование Лихоборы, которое использует Л.Е. Улицкая для наименования окраины Москвы, куда переносится дом Сонечки. Оно подчёркивает негативное значение данного сюжетного эпизода и эмоциональное восприятие его героями повести.

Однако Л.Е. Улицкая, тем не менее, показывает, что для хорошей семьи совершенно неважно, каков дом, поскольку это только внешняя оболочка, а главное – это дух, настроение, чувства. Сонечка может сделать уютным любое жилье, куда они попадают, и счастлива с мужем (даже отдав его сопернице) она везде. Эта мысль – о доме не как о стенах, а как о человеке – станет особенно явной в романе «Медея и ее дети», но там пространство дома будет меняться только один раз, уже после смерти Медеи, а здесь – неоднократно в течение повести, и становится более очевидно, что дом держится на людях, точнее – на Сонечке, ее праведнической любви ко всем.

Семья в повести совсем небольшая по количеству членов, что отличает мифологему семьи от романов «Медея и ее дети», «Лестница Якова» и др. И снова приуменьшение объема помогает автору выделить главное – мысль о вечности семьи, о ее бесконечном существовании, расширении в пространстве и времени, включении в нее не только кровных родственников. Яся становится таким же членом семьи Сонечки, как и дочь Таня. Сонечка искренне о ней заботится: увидев, что *«Яся стала постепенно захиревать»* [Улицкая 2016, с.

81], она нашла ее польских родственниц и отправила *«свою девочку»* [Улицкая 2016, с. 81] в Польшу, где та удачно, по-сказочному, вышла замуж.

В повести «Сонечка» мы видим формирование романного мышления писательницы. Именно этой повестью она начинает спор с советской литературой, ее нормативной базой, отвергая постулаты, которые в романе соцреализма были устоявшимися, и нащупывая новые пути построения романа. Одним из новшеств Л.Е. Улицкой становится создание в повести особого мифологического пространства, которое пока только намечено, но будет более точно прорисовано в следующих произведениях – уже романах.

Роман **«Зеленый шатер»** (2011) в жанровом отношении воспринимается исследователями как переосмысление традиции лирической эпопеи [Осьмухина 2013], как публицистическая беллетристика [Григорьева 2011]. Несомненны в нем и черты киноромана, что будет рассмотрено нами в следующей главе. Л.Е. Улицкая рассказывает здесь несколько параллельных историй: трех подруг – Тамары, Гали и Оли и трех друзей – Ильи, Сани и Миши. Их жизни, как это свойственно творчеству писательницы, разворачиваются в контексте эпохи, на фоне событий, происходящих в СССР в течение нескольких десятилетий, в 1950-1990-е годы.

Мифологическая идея романа отсылает нас к мифу о лабиринте и Минотавре [Васюкова 2017: 197]: друзья скитаются по лабиринту-жизни, созданному Минотавром-страной, и пытаются найти выход, освободиться, добыть свое «золотое руно» – свободу. Образ лабиринта появляется в романе в главе, посвященной вынужденному визиту Ольги в «органы». Когда допрос был окончен и Ольге подписали пропуск на выход, она попадает в коридор: *«Коридор был суцый лабиринт, заламывался под странными углами, и длина пути к выходу как-то не соотносилась с небольшим, в общем-то, размером дома снаружи»* [Улицкая 2015, с. 288]. Этот лабиринт находится в здании КГБ, символизирующем несвободу, и из него героиня все-таки выходит, как большинство героев романа в конце концов находят способ обрести свободу – в эмиграции, в смирении или в смерти.

С мотивом поиска свободы связаны в романе образы птиц, которые могут быть истолкованы и с точки зрения мифологизма. Птицы в мифах выступают как «символы божественной сущности, верха, неба, духа неба, солнца, грома, ветра, облака, свободы, роста, жизни, плодородия, изобилия, подъема, восхождения, вдохновения, пророчества, предсказания, связи между космическими зонами, души, дитяти, духа жизни и т. п.» [МНМ: 837]. Мифологизация образа птицы в древности, несомненно, связана с ее умением летать, таким недостижимым и одновременно пугающим для человека. Издавна, наблюдая за птицами, человек хотел так же, как они, подняться в небо и улететь из серой, скучной, страшной реальности. Герои «Зеленого шатра» – это люди, стремящиеся к свободе, как птицы.

На птицу в середине своей жизни становится похожа Ольга, к которой относится характеристика: «...*Именно такие – тонкие и сияющие. Очень редкие птицы*» [Улицкая 2015, с. 384]. Как нам кажется, это красивое определение относится к каждому из героев романа: они все очень редкие птицы, отличающиеся от большинства окружающих своими внешними и особенно внутренними качества – честностью, принципиальностью, духовной красотой, неспособностью приспособиться, смириться с несправедливостью, встречающейся в жизни.

Миха, пришедший на допрос к следователю в КГБ, кажется тому похожим на воробья: «...*С виду был воробей воробьем: шея тощая, желтовато-рыжий волос топорщился перьями, а щеки покрывала основательная небритость*» [Улицкая 2015, с. 572]. Этот образ демонстрирует восприятие Миши как маленького и слабого, однако мы помним, как сильны и стойки воробьи, переживающие самые страшные холода, умеющие бодро скакать с ветки на ветку в любое время года.

Образы птиц помогают автору показать обособленность героев романа – диссидентов, их отличие от окружающих. Изображая одно их собраний инакомыслящих, Л.Е. Улицкая пишет: «*На столе пировала стая воробьев, а на ветках осинки сидели две синицы и прикидывали, найдется ли им место среди*

вульгарного простонародья» [Улицкая 2015, с. 221]. В контрасте между синицами и «вульгарным простонародьем» – воробьями – легко усматривается антитетичность диссидентов и серой массы обывателей. Диссидентскую газету герои романа называют «Гамаюн», используя образ райской птицы в славянской мифологии. Название демонстрирует надежду инакомыслящих на то, что они будут услышаны и обретут, наконец, вожделенный рай – свободу.

Новую интерпретацию получают в романе «Зеленый шатер» мифологемы дома и семьи. Здесь дом и семья желанны, лелеемы, но невозможны, поскольку все герои романа «подчеркнуто “бездомовны” и бессемейны» [Осьмухина 2013: 208]. Они скитаются по квартирам, живут у знакомых. Возможно, такая трактовка связана с диссидентской тематикой романа: писательница показывает, что диссиденты постоянно находятся в конфликте с окружающей реальностью и в поиске – пространства для жизни, свободы, страны, дома. Кроме того, в романе нет одной семьи (или одного дома), описанию которых было бы посвящено все повествование. Это истории шести человек, постоянно расширяющиеся во времени и в пространстве, включающие в себя все новых персонажей, не всегда пересекающиеся, часто просто идущие параллельно. Создается страшный портрет поколения, у которого нет (которое лишили) дома и семьи, поскольку они невозможны без свободы. Поиски же свободы несовместимы с идеей нерушимости дома и семьи, так как дом и семья – это тоже несвобода, это зависимость от других людей, это масса обязанностей, которые сковывают человека и становятся бессмысленны, если ощущаются как обуза.

В романе сильна христианская тема. Христианство всегда рядом с героями, однако оно не противопоставлено остальным религиям: первое упоминание в тексте Евангелия связано с евреем Михой, который начинает тайно изучать его как культурный памятник: «... *Честно говоря, никакую европейскую книгу нельзя понять, не зная Евангелия. А уж про русскую и не говорю»* [Улицкая 2015, с. 37]. В этом произведении Л.Е. Улицкая продолжает развивать одну из основных своих идей – «идею преодоления разобщенности – этнической, социальной, человеческой» [Осьмухина 2013: 207], а также религиозной, идею объединения

людей на основе общности их душевных устремлений – соборности. Евангелие играет объединительную роль – это культурный символ, а христианская мифология служит бесконечным источником для параллелей в современном мире. Например, образ Иуды всплывает в разговоре о декабристах и единственном из них, кто оказался предателем, – капитане Майбороде. Евангельские притчи помогают сделать нужные героям обобщения: *«Доносительство тогда было не в моде, вот в чем дело!»* [Улицкая 2015, с. 98]. Роман «Зелёный Шатёр» в этой связи следует за написанным пятью годами ранее романом Л.Е. Улицкой «Даниэль Штайн, переводчик». Общая линия преломления христианского мифа показывает, что Л.Е. Улицкая сознательно выстраивает свой художественный мир. Более того, связи этих двух произведений таковы, что речь вполне может идти о метаромане.

В романе «Зеленый шатер», как и в других произведениях Л.Е. Улицкой, очень продумано и имеет мифологическую суть название. Мотив зеленого шатра появляется в произведении однажды – когда Ольга пересказывает подруге Тамаре свой сон, в котором множество ее знакомых и незнакомых людей, живых и уже ушедших, стремятся попасть в зеленый, становящийся затем золотым шатер. В этом эпизоде снова представлен сон и его расшифровка, как в написанных ранее произведениях «Казус Кукоцкого», «Даниэль Штайн, переводчик» и др. У Тамары прорезается *«мистическое чутье»* [Улицкая 2015, с. 175], и она начинает понимать, что сон, в котором Ольга стремится поскорее попасть в шатер вслед за недавно умершим Ильей, пророчит ей скорую смерть. Так и случилось: *«Умерла Ольга на сороковой день после смерти Ильи»* [Улицкая 2015, с. 176]. Однако шатер символизирует не только загробный мир и рай. Скорее – это символ всего хорошего, что ждет человека впереди, символ лучшего грядущего, где все будут счастливы, где соединятся любимые. Зеленый цвет символизирует жизнь, а шатер – объединение и защиту.

Роман «Лестница Якова» (2015), как и другие произведения Л.Е. Улицкой, посвящен портрету человека в контексте реальных исторических

событий, прием здесь автор «идет не от истории к человеку, а от человека к истории» [Прохорова 2017: 189].

По типу мифологизма произведение близко «мозаичности» романа «Медea и ее дети». Само название произведения отсылает к библейскому мифу – описанной в книге Бытия «лестнице от небес до земли, приснившейся Иакову, по которой сходят и восходят ангелы, в то время как наверху восседает сам бог» [МНМ: 63]. Мифологическим смыслом наделен образ лестницы, это «мифопоэтический образ связи верха и низа, разных космических зон» [Там же: 587]. В романе этот образ в мифологическом смысле практически не появляется и не разъясняется писательницей: читателям предоставляется возможность растолковывать его самостоятельно. Хотя лестница как мотив присутствует и сопровождает главную героиню, Нору, связан с ее жизнью и характером: «*Нора знала, что он не умеет общаться с людьми на равных, всегда эта лестница – выше, ниже...*» [Улицкая 2017, с. 28].

Нора – театральный художник, и в одной из своих последних работ она изображает на сцене лестницу Якова. Комментируя свое художественное решение – уход героев со сцены в конце спектакля по «*Лестнице Иаковлевоy*», она говорит: «*...С колосников спускается лестница – и думайте про нее что хотите, в меру своей осведомленности*» [Улицкая 2017, с. 639]. Этот комментарий вполне можно адресовать всем читателям, желающим понять, почему роман назван «Лестница Якова». Возможно, это аллегория сложной судьбы евреев, уходящих по этой лестнице и оставляющих весь мир без спасения, возможно, таким образом автор хочет вынести на передний план имя Якова – деда главной героини, от которого разворачивается «*веером*» их небольшая по количеству членов, но бесконечная семья.

Присутствует в романе мифологема воды: с ее помощью создается некий эквивалент «мирового древа» – изображается бесконечность и постоянное расширение семьи в мире: «*...Она, Нора, одна-единственная Нора, плывет по реке, а позади нее расширяющимся веером ее предки, <...> а за ними, в глубине этих вод, бесконечная череда безымянных предков, мужчины и женщины, <...>*

и их великое множество, они заселяют всю землю, берега всех рек» [Улицкая 2017, с. 703]. Вода символизирует неторопливое движение судеб родственников, связанных друг с другом, зависящих друг от друга, как зависит река от впадающих в нее притоков, от того родника, с которого она где-то очень далеко и очень давно началась. Героине романа Норе *«все еще интересно и увлекательно плыть по этой реке»*, хотя она и недоумевает иногда: *«Почему?»* [Улицкая 2017, с. 704].

Вода – очень сложное начало. Она может быть опасной, и одним из самых страшных воспоминаний Норы является сцена детства, когда она чуть не утонула. С тех пор Нора боится воды, и ее всю жизнь преследуют страшные сны с участием этой стихии: *«...Она плыла в страшной чернильной влаге, более тяжелой и плотной, чем обыкновенная вода, к берегу»* [Улицкая 2017, с. 393]. В мифологических представлениях вода – «одна из фундаментальных стихий мироздания. <...> Первоначало, исходное состояние всего сущего, эквивалент первобытного хаоса» [МНМ: 198]. Сочетание животворящего и смертельного начал, которое характерно для образа воды в романе, делает его очень сильным.

В мифологической мозаике романа выделяется также отсылка к библейскому сюжету об Иуде, предавшем Бога. Сын Якова, Генрих, будущий отец Норы, предает отца. Мы догадываемся об этом предательстве, но точно узнаем о нем только в финале романа, когда Нора знакомится с делом своего деда, взятым в архиве КГБ. Поражает абсолютно нетипичная реакция Норы на это открытие – полностью понимая неправоту отца, она искренне его жалеет: *«Головная боль не отпускала, и билась все одна и та же мысль – “Бедный Генрих!”*. <...> *Почему побегал он на следующий же день после ареста отца отречься, доносить, оправдываться и гробить окончательно своего отца? Защищал свою карьеру, место под чахлым солнцем, может, семью? Меня и маму? Бедный Генрих...»* [Улицкая 2017, с. 717]. Нора ни одним словом не проявляет своего осуждения, мысль о возможности осуждения вообще не приходит ей в голову. Она пытается разобраться и, наконец, понимает: *«...Он знал что-то, чего я никогда не узнаю...»* [Улицкая 2017, с. 718]. Это

нетрадиционная трактовка библейского сюжета, но одновременно глубоко христианская, соответствующая заповеди: «Не судите, да не судимы будете».

Находим мы в «Лестнице Якова» и упоминание «среднего мира», мифологического пространства, более ярко видного в других романах Л.Е. Улицкой. Однако и здесь Норе, пусть и мельком, приоткрывается понимание того, что этот мир не заканчивается реальностью и есть что-то за его пределами: *«Театр теней, который он (Тенгиз – Н.К.) ей показал, сам того и не зная, был догадкой о том, что за пределом плотного, полного страхом и стыдом пространства их существования было что-то иное, что отсюда видится только смутными и прекрасными тенями...»* [Улицкая 2017, с. 720].

Абсолютно мифологическим героем предстает перед читателем Яков. Он и его внучка Нора – главные герои романа. О Якове и происходящих в его жизни событиях мы узнаем из авторского повествования, из его писем и дневниковых записей, из писем его возлюбленной и затем жены Маруси, из его дела, хранящегося в архиве КГБ, и из других источников. Яков в романе – мученик, принявший на себя все наиболее страшные испытания, возможные в том временном промежутке, когда он жил (он уходит из вуза, не закончив его, так как не проходит по «еврейской квоте»; он служит вольнонаемным в армии; он попадает в ссылки и заключения, где проводит тринадцать лет...). Яков умеет жертвовать чем-то важным для себя ради других очень просто, не задумываясь. Он лишен возможности заниматься любимой музыкой, потому что отец против этого легкого занятия. Яков сам не понимает, что это жертва, более того, становится прекрасным экономистом и одновременно музыкантом. Жертва без надрыва, без понимания жертвы становится главным жизненным занятием Якова. Лишенный прав, сосланный в лагеря, он думает только о своей семье и о ее лишениях. Все заключенные получают посылки и деньги с воли, а он единственный, кто шлет их в обратном направлении – чтобы Маруся ни в чем не нуждалась. Якова лишили нормальной жизни, но он ни на минуту не опускает руки: изучает одну научную и общественную проблему за другой, осваивает все

новые специальности (от преподавателя музыки до бухгалтера), пишет книги, зарабатывает деньги для своей семьи.

Яков – идеальное воплощение мифологического родоначальника, основателя семьи, дающего силу всем ее членам, оберегающего их и берущего на себя ответственность за любой их поступок, особенно за дурной. В этом отношении вполне возможно отождествление Якова с Богом или его апостолами, что отражено и в имени героя, обозначающем ‘он следует за кем-либо’ [Петровский 1966: 235], в связи с чем тема предательства его сыном Генрихом начинает звучать по-новому, как нравственный приговор. Сын Бога в Библии пожертвовал собой для людей, сын Якова в романе предал его, однако сострадания, по Л.Е. Улицкой, достойны оба, причем практически одинакового. И то, как жалеет Генриха Нора, демонстрирует то, как жалел бы его Яков, если бы узнал о его поступке.

Образ Якова – это образ патриарха – родоначальника мира. По преданиям, патриархам принадлежит «важнейшая роль в возникновении всех элементов цивилизации» [МНМ: 789]. Патриархи наделялись идеальными чертами, они трактовались как носители чистых качеств, которые затем, у их потомков, мельчали. Именно это видит Нора, сопоставляя своих деда и отца. Мысль об этом ужасает Нору: *«Неужели все зло, которое мы совершаем, не растворяется во времени и висит над каждым следующим младенцем, выныривающим из этой реки?»* [Улицкая 2017, с. 719]. Одна из целей, которую ставила перед собой Л.Е. Улицкая при написании этого романа – разорвать замкнутый круг, прекратить достойную жалости цепочку страданий и измельчаний души.

Итак, если в прежних романах Л.Е. Улицкая говорила о личном противостоянии миру, то в «Лестнице Якова» она обращается к не менее древней мысли об ответственности перед родом: за твои проступки будет отвечать следующий за тобой, – в этом и заключается «лестница». Данная мысль имеет уже не только мифологический смысл, и тем более она находится за пределами мифов определенной конфессии.

Выводы

Роман-миф относится к числу синтетических жанровых форм, сложившихся на основе романа. Появление мифологических компонентов в жанре романа является своего рода возвращением к истокам жанра, поскольку на ранних этапах своего развития роман был неотделим от мифа, в частности, античного. Мифологические элементы в романе могут присутствовать на тематическом, сюжетном уровне, а также на более глубоком уровне авторского мифотворчества, создания писателем неомифа, постижения им реальности в символическом, мифопоэтическом смысле. В настоящем исследовании роман-миф понимается как прозаический жанр большого объема, в котором тематически или метафорически представлены элементы мифологического восприятия и описания действительности.

В русском романе-мифе чаще всего наблюдается неомифологизм – творение писателем собственного мифа, актуального для современности. Материалы традиционных мифов творчески перерабатываются писателями, и на их основе формируются новые сюжеты, трактовки, мифологические стратегии. Многие романы Л.Е. Улицкой вполне могут быть отнесены к синкретической жанровой разновидности романа-мифа, который получает в произведениях писательницы разнообразные интерпретации.

В большей части романов Л.Е. Улицкой мифологизм приобретает характер мозаичности. Автор вплетает в сюжетную и идейную ткань произведений большое количество мифологических элементов, которые могут изначально восприниматься как разрозненные (подобно элементам мозаики), но затем складываются в определенную систему и начинают выполнять единый замысел автора, подобно тому, как в составе мозаичного полотна мы, отойдя на расстояние, уже не видим отдельных элементов.

Особое место в творчестве Л.Е. Улицкой занимает повесть «Сонечка», поскольку в этом раннем произведении происходит формирование романного мышления автора. В повести «Сонечка» Л.Е. Улицкая начинает спор с романом соцреализма и формирование собственной романной формы художественного

мышления. При этом в повести «Сонечка» мы видим мифологическую мозаику, включающую праведничество Сонечки, сочетание в ее образе мифических и реалистических составляющих, библейскую легенду о Лии и Рахили, мифологизацию творчества, «средний мир», мифологемы дома и семьи и т. п. Здесь закладываются основные мысли, создаются мифологемы, строится мифологическое пространство, которые более отчётливо проявятся в написанных позже романах автора.

В романе «Медея и ее дети» элементы мифологической мозаики – отсылки к античной мифологии (образ Медеи, которая у Л.Е. Улицкой является современной реализацией древнегреческой героини, на данном этапе развития цивилизации научившейся сдерживать свои страсти), христианские мотивы (праведничество Медеи, мотив абсолютного понимания, образ потерянного рая и др.), сакральный «средний мир» (сны и видения героинь-женщин), крымский миф, мифологемы дома и семьи, дары (удивительные способности и свойства, которыми обладают героини-женщины) и т. д.

В романе «Лестница Якова» элементами мифологической мозаики, создаваемой автором, становятся библейский миф о «Лестнице Иаковлево́й», сюжет о предательстве Иуды, мифологема воды, «средний мир», образ Якова – святого, мученика, праведника и прародителя (патриарха). В романе «Зеленый шатер» мифологическими элементами являются миф о Минотавре и лабиринте-жизни, по которому скитаются диссиденты в поисках свободы; образы птиц; мифологемы дома и семьи, снова получающие здесь оригинальное толкование; христианские мотивы (мысль о христианстве как о культурной основе, объединяющей, а не разделяющей людей, миф об Иуде и т. п.).

Особое положение занимает в системе романов-мифов Л.Е. Улицкой роман «Казус Кукоцкого», мифологизм которого необычен. Автор располагает действие в двух пространствах – реальном и мифическом (сакральном, мистическом). Это скрытое пространство параллельно действительности, существует одновременно с нею и не имеет у Л.Е. Улицкой однозначной трактовки. Это не загробный мир, не сон, не видения героев, не их персональные

безумные миры. Это некое «среднее» пространство, которое имеет несомненные мифические корни и следует из представления о бинарности мира, свойственного мифологии. В романе «Казус Кукоцкого» основной обитатель данного пространства – полубезумная, теряющая память Елена Георгиевна – один из самых добрых и сердечных персонажей произведения. Имеет отношение к «среднему миру» и сам Павел Алексеевич Кукоцкий с его мистической способностью к «внутривидению». Для доктора его «средний мир» стал благом и способствовал его профессиональным успехам, для Елены он сделался проклятием и определил со временем ее почти полный уход от реальности.

В романе «Казус Кукоцкого» присутствуют и элементы мозаичного мифопостроения. Писательница вводит в него такие мифологические символы и образы, как двери и окна, образ дороги, образ кошки, символика воды и зеркала, христианская символика (образ чистилища) и др. Однако главным здесь является бинарность мифологического пространства, которая служит преобладающим сюжетостроительным элементом, что выводит автора в данном романе на новый уровень мифологизма.

Стремление Л.Е. Улицкой к конструированию собственного мифологического пространства, к мозаичному сочетанию различных традиционных и новых мифологических сюжетов, образов, мотивов и символов свидетельствует о преобладании в ее произведениях неомифологизма.

ГЛАВА 2. КИНОРОМАН В ТВОРЧЕСТВЕ Л.Е. УЛИЦКОЙ

2.1. Особенности жанра киноромана

2.1.1. Понятие *кинороман*

Термин «кинороман» изначально использовался в теории кино как наименование киножанра, возникшего «в конце 30-х годов, когда экран овладел звуком в качестве полноправного выразительного средства» [СЛТ, с. 125]. Подразумевалось, что в этот период у кино появилась возможность представлять более обширный сюжет, в котором фигурирует большее количество персонажей, сложнее структура, развиваются несколько фабульных линий. Значение, актуальное для настоящего исследования и связанное с литературоведением, появилось у термина «кинороман» позже. Оно также зафиксировано в энциклопедическом словаре: «Повествовательное произведение, написанное в манере, близкой киносценарию, но не обязательно предназначенное для экранизации» [Там же]. Отличие между данными трактовками в том, что в первом случае кинороман – это художественный фильм, а во втором – произведение художественной литературы. Есть и более узкое понимание жанра киноромана применительно к его литературной форме: «...Книга, написанная по уже вышедшему в прокат, достаточно успешному в кассовом отношении фильму» [Масленкова 2014: 294].

Появление киноромана как литературного жанра связано с размыванием границ между различными видами искусства, выступающим в современной культуре как «явление вполне закономерное» [Масленкова 2014: 294]. Жанровые трансформации связаны с тенденциями развития литературы XX-XXI веков, с отказом писателей от устоявшихся литературных форм и принципов, поиском ими новых способов художественного изображения действительности.

Определим особенности, которые дают жанру романа и конкретному произведению элементы структуры и стилистики кино.

Во-первых, необходимо отметить такие качества текста, как зрелищность, сценичность. О.А. Камышева отмечает в киноромане «преобладание сценических эпизодов над несценическими – описательными, панорамными, обзорными» [Камышева 2016: 98]. Эта черта напрямую отсылает романский текст к киносценарию, представляющему собой перечень сцен и эпизодов, которые необходимо снять.

Резкость в соединении между собой различных сцен и эпизодов, отсутствие между ними плавных переходов, вставок, предназначенных для того, чтобы подготовить читателя к восприятию следующей сцены, обуславливают вторую особенность текста киноромана – монтажность. Монтажность – это композиционное средство кинематографичности, с помощью которого писатель создает ощущение прерывности повествования, сочетает сюжетные эпизоды, напрямую между собой не связанные, отличающиеся друг от друга во времени и месте действия, по участвующим в них персонажам, по эмоционально-экспрессивной окраске.

Во-третьих, свойством киноромана становится динамичность, «быстрая смена событий» [Наприенко 2017: 107]. Это качество соотносится со сценичностью: каждая новая сцена содержит описание нового события, и повествование становится более динамичным. Действия преобладают над описаниями и рассуждениями.

Смена временных планов, «мгновенные перебросы из настоящего в прошлое, из прошлого – в настоящее» [Крамарь 2019: 58] в соседних кадрах (сценах, эпизодах) – еще один кинематографический прием в киноромане. В фильме этот прием очень эффектен, дает возможность режиссеру контрастно показать изменившиеся за прошедшее время местность, внешность персонажей. В киноромане, благодаря яркости и краткости описаний, он также становится результативным. К «играм» со временем относится еще один кинематографический прием – способность «замедлять или ускорять течение времени повествования» [Ефимова 2018: 2-1]. Режиссер имеет возможность тормозить время вплоть до использования замедленной съемки, а затем ускорять

его, вплоть до мгновенного перенесения на несколько лет (десятилетий, столетий) вперед.

Помимо перемещений во времени, кинематографизм дает писателю возможность изображать «неожиданные перебросы в пространстве» [Ефимова 2018: 2-3]. Можно подряд расположить (смонтировать) несколько сцен или эпизодов, действие в которых происходит совершенно в разных местах, но одновременно, параллельно. При сочетании двух названных выше приемов происходят пространственно-временные перемещения.

Л.А. Есауленко выделяет такую особенность киноромана, как «смена границ видимого, различных точек зрения, фокусировки» [Есауленко 2017: 76]. О.К. Крамарь называет этот прием «сменой “кадров”», «кинематографическим видеорядом» [Крамарь 2019: 58]. Данная особенность призвана отражать работу оператора, в момент съемки фиксирующего происходящее с определенного места и расстояния. Писатель может использовать чередование крупного, сверхкрупного и общего планов [Белоусова 2017: 94]. Монтаж позволяет режиссеру соединять фрагменты, снятые с разных фокусов, в разных планах, и в киноромане такая смена угла видения присутствует. Т.Ф. Петренко говорит «об активном проникновении техники кино в литературу (монтаж, наплыв, крупный план, движение камеры)» [Петренко 2014: 172].

Визуализация в современном романе также связана с проникновением в него техники кино. Визуализация проявляется в том, что автор акцентирует внимание читателя на изображаемых им картинах, стимулирует визуальное (образное, иконическое) восприятие представленной в письменном тексте информации, делает читателя зрителем. Т.Ф. Петренко выделяет «кинематографическую, экспрессивно-эмоциональную, риторическую, ассоциативную, текстообразующую и людическую функции визуализации» [Петренко 2014: 172].

Еще одна черта, связанная одновременно с визуализацией и «сменой кадров», – «быстрая смена зрительных и слуховых впечатлений» [Крамарь 2019: 58]. Автор киноромана старается попеременно (или одновременно)

воздействовать на различные органы восприятия читателя, а не только на его зрение. Он стремится передать «запахи, звуки, ощущения, чувства» [Ефимова 2018: 2-1].

Описания в киноромане также присутствуют, но претерпевают изменения в связи с эстетикой кино. О.К. Крамарь отмечает в кинематографических романах 1920-х годов наличие «сжатых и лаконичных описаний, напоминающих надписи к фильмам эпохи немого кино» [Крамарь 2019: 53]. А.В. Наприенко указывает на «декоративность фона», на котором происходит основное повествование, разворачиваются сцены киноромана [Наприенко 2017: 107]. В любом случае длинные, развернутые описания в киноромане становятся невостребованными.

К кинематографическим художественным приемам можно также отнести стремление писателя «создать у читателя эффект присутствия, ведь кинематограф отличается большой степенью вовлеченности зрителя в действие» [Ефимова 2018: 2-1]. Точные зарисовки, смена кадров дают читателю возможность почувствовать себя стоящим рядом с оператором и наблюдающим все его перемещения. Формируется «эффект присутствия, включение читателя в пространство текста и переживание происходящего в нем как настоящего» [Белюсова 2017: 94]. Эффект присутствия усиливает эмоциональное воздействие текста на читателя.

Кинематографичность является одним из частных проявлений интермедиальности, суть которой также необходимо рассмотреть. Э.В. Седых отмечает, что понятие интермедиальности используется «вместо термина “взаимодействие искусств”» [Седых 2008: 210] и «помогает выявить особые типы внутритекстовых связей в произведениях, опирающихся на образность разных видов искусства» [Там же]. То есть понятие интермедиальности шире понятия кинематографичности, оно предполагает взаимодействие не только литературы и кинематографа, но и других видов искусства, кроме того, оно может наблюдаться не только в литературе. Н.А. Канц говорит об интермедиальности применительно к литературному тексту как об «особом

способе организации художественного текста», о реализации в пространстве художественного текста различных взаимосвязанных элементов – музыкальных, живописных, архитектурных, драматургических и т. п. [Канц 2010: 150].

Кстати, влияние кино и романа взаимно направлено. О.А. Камышева характеризует данный процесс как синергию и отмечает: «...Значительная часть современной прозы напоминает беллетризованные киносценарии, а кинематограф зачастую тяготеет к литературе» [Камышева 2016: 96]. Это взаимное влияние служит обогащению жанрами друг друга, появлению новых форм, в которых воплощается лучшее, что есть в исходных материалах.

Существуют различные термины для наименования анализируемого нами явления – креолизованный роман, роман-монтаж, кинороман.

С.Ш. Шарифова предлагает термин «креолизованный роман», предназначенный для наименования киноромана, «фактура которого состоит из двух разнородных частей: вербальной (языковой/речевой) и невербальной (принадлежащей к другим знаковым системам, нежели естественный язык)» [Шарифова 2011б: 76]. В креолизованном романе, по мысли исследователя, невербальная составляющая занимает не дополнительную, вторичную роль, а выходит на передний план, превалирует. Данный термин оказывается более широким, чем термин «кинороман», он относится ко всем случаям, когда современные писатели выходят за рамки бумажного текста и привлекают технические средства для трансляции своего произведения, например, с помощью аудиозаписи, посредством перенесения повествования в сеть интернет (романы Б. Акунина «Квест» и «Сулажин» можно воспринимать как компьютерные или литературные игры) и т. п.

Кинороман может квалифицироваться как роман-монтаж. При этом «монтаж» – это понятие более широкое, применяемое не только в литературе. Н.Н. Останина определяет монтаж как «принцип построения культурного сообщения, состоящий в соположении в предельно близком хронотопе двух и более предметов или их названий, описаний и любых других словесных и иных знаковых соответствий или целых сцен, отличающихся друг от друга по

денотатам или структуре изображений» [Останина 2018: 430]. Источником приема монтажа, естественно, является кинематограф. Суть приема состоит в том, что монтируемые фрагменты соплагаются чисто автоматически, структурно, а установка между ними тесной смысловой, художественной, философской связи (или разгадывание такой связи, зашифрованной писателем) становится обязанностью самого читателя. При этом от последовательности монтируемых компонентов может зависеть смысл: если их расположить иначе, он изменится.

Элементы монтажа отмечаются исследователями в романах Б.А. Пильняка «Голый год» [Брач 2013], М.А. Осоргина «Времена» [Маренина 2014], М.П. Шишкина «Письмовник» [Куряев 2018] и других произведениях, хотя, естественно, в 1920-е годы (Б.А. Пильняк), в 1950-е (М.А. Осоргин) и в новейшей литературе (М.П. Шишкин) приём работает по-разному. Постепенно кинематограф становится всё более привычной реальностью жизни людей, и обращение к его приёмам становится данью не восторгу или удивлению, а эстетическим особенностям кино. По нашему мнению, термин «роман-монтаж» недостаточно широк для характеристики рассматриваемого явления. Он отражает лишь одну сторону кинематографичности – монтажность.

Мы будем использовать в настоящем исследовании термин **кинороман**, понимая под ним жанровую разновидность художественного текста, в котором присутствуют элементы кинематографичности – зрелищность, визуализация, сценичность, монтажность, динамичность, смена временных и пространственных планов и др.

2.1.2. История исследования жанра киноромана в современной филологии

Кинематографическая природа, по мнению исследователей, присуща многим произведениями русской литературы. Н.З. Кольцова выявляет черты кинематографичности в романе «Мастер и Маргарита» М.А. Булгакова. Она

отмечает, что «кинематографическое мышление» писателя определило в романе «особенности композиции, принципы введения персонажей в текст, способы создания образа мира» [Кольцова 2016: 165]. Исследователь считает, что для перехода от ершалаимских глав к московским писатель применял «технику монтажной склейки», соединяя эти сцены «по принципу контраста и подобия», учитывая при этом «и цвет, и свет, и звук» [Там же: 170]. М.А. Булгаков проникся духом кино, ему была близка эстетика кино, у которого он «стремился учиться» [Там же: 172], и это отразилось на всех произведениях писателя.

Кинематографичность свойственна многим произведениям В.В. Набокова, в первую очередь, его роману «Камера обскура», в котором кино выступает и на тематическом уровне, и как «скрытая социально-художественная модель, приобретающая в структуре произведения организующую роль» [Букс 1998: 152]. Черты эстетики кино в романе В.В. Набокова «Машенька» анализирует Е.Г. Белоусова, по мнению которой кино в романе играет «смысловую и структурообразующую роль» [Белоусова 2017: 88], а стремление писателя к жанровому синтезу связано не только с тенденциями развития литературного процесса первой половины XX века, но и с «персональными творческими стратегиями автора» [Там же], а именно – с его «способностью “двойного” (по определению самого писателя) зрения, открывающего предмет сразу в нескольких его гранях и послойно обнажающего сокровенную сущность увиденного» [Там же: 89]. К разряду киноприемов можно отнести контрастное изображение писателем берлинской и российской жизни героя. Первая выступает как ненастоящая и гнетущая, а вторая – как единственно реальная и светлая. Кинематографическими, по мнению Е.Г. Белоусовой, являются в романе также «мотив тени» [Там же: 91], «использование черно-белой гаммы немого кино» [Там же: 92] и другие приемы.

Н.З. Кольцова и И.В. Монисова рассматривают роман «Мелкий бес» Ф.К. Сологуба и выявляют в нем «интермедиаальную доминанту» – элементы театра и кино. Они ставят перед собой цель определить, к какому искусству в наибольшей степени склонялся в данном произведении писатель, и делают

вывод, что «условность кино с его сознательным воссозданием мира грез в большей степени отвечает представлению писателя о реальности» [Кольцова 2017: 106]. По образной характеристике исследователей, «в зеркале театра или кино литература познает себя» [Там же].

Для большинства исследователей несомненно, что элементы киноэстетики в романы различных авторов вводятся осознанно, и именно поэтому жанр романа-кино формируется в первой половине XX века, когда кино активно развивается, требует от писателей осмысления и влияет на них как субъектов художественного творчества. Практически все мастера слова первой половины XX века, в произведениях которых отмечается синтез кино и романного жанра, были увлечены кинематографом, находились под воздействием его эстетики. Не всеми писателями такое влияние признается позитивным. Д.С. Туляков отмечает, что У. Льюис в романе «Обезьяны господни» выстраивает оппозицию к кинематографу как «антиинтеллектуальному и антиэстетическому культурному продукту массового производства, по образцу которого воспринимают и осмысливают свою жизнь пассивные и механические персонажи – объекты сатиры автора» [Туляков 2017: 233].

Но чаще всего стремление писателей к жанровым экспериментам, имеющее истоком появление кинематографа, оценивается исследователями как позитивное. Ю.К. Рудницкая анализирует романы, появившиеся в 1920-х годах и отразившие поэтику ставшего популярным в этот период кино, – «Месс-Менд, или Янки в Петрограде» М.С. Шагинян и «Иприт» Вс. Иванова и В.Б. Шкловского, в которых происходит «“транспонирование” кинематографических приемов на язык литературы» [Рудницкая 2014: 280]. Исследователь отмечает особую роль в данных произведениях повествователя, который «вездесущ» [Там же: 282], как камера, а также особенности языка, например, то, что «глаголы в настоящем времени создают ощущение прямой трансляции...» [Там же: 284]. Ю.К. Рудницкая считает, что приемы кинематографичности в произведениях 1920-х годов нацелены на «преодоление абстрактности» [Там же: 298] текста. Кино с его наглядностью, визуальным

воздействием стало для литературы этого периода эталоном, образцом, по которому писателям захотелось строить свои произведения, делая их сюжеты более динамичными, а происходящее – более легко воспринимаемым читателями.

Роман М.С. Шагинян «Месс-Менд, или Янки в Петрограде» с точки зрения его кинематографических черт анализирует также А.В. Наприенко. Она связывает появление в этот период гибридных жанровых разновидностей с «глобальными историческими, политическими и культурными изменениями» [Наприенко 2017: 106], побуждавшими писателей к поиску новых форм, «наиболее адекватно отражающих суть и ритм эпохи» [Там же]. Роман М.С. Шагинян начал создаваться именно как «кинематографический роман», выходил с таким подзаголовком и впоследствии был экранизирован, в связи с чем А.В. Наприенко делает интересное наблюдение о коренном отличии кинематографического романа и киносценария: «Каким бы кинематографичным ни был роман, он не может быть полностью перенесен на экран. <...> Кинематографичность в литературе и кино – это все-таки разные вещи» [Там же: 109].

О.К. Крамарь обращается к анализу романа-хроники Т.В. Чурилина «Тяпкатань» и отмечает, что творчество автора также развивалось в 1920-е годы и испытывало на себе влияние популярного в то время кинематографа. Признаками, отсылающими к эстетике кино, в романе стали «употребление специфической лексики, акцентуализация визуального начала и использование формальных ресурсов кинематографа» [Крамарь 2019: 53]. Автор сознательно вводит в текст лексические элементы, отсылающие к кино: *«вертеть ленту дней»*, *«время-экран»*, *«изобразивший, как киноэкран»* и т. п.

Движение художественной литературы в 1920-1930-е годы в сторону кинематографизма было явным уже для исследователей того времени. Такие трансформации отмечал знаменитый режиссер С.М. Эйзенштейн, называя изменения, которые вносились авторами того времени в художественный текст, *«принципом кино»* [Цит. по: Владимирова 1990: 56].

Показательно, что 1920-1930-ми годами эксперименты писателей по введению в художественный текст кинематографических приемов не закончились. Позже, когда «принцип кино» (по С.М. Эйзенштейну) уже перестал быть таким свежим для восприятия мастеров слова, таким удивляющим, кинематографизм по-прежнему продолжал быть востребованным.

О.С. Октябрьская, анализируя исторический роман В.М. Шукшина «Я пришел дать вам волю», отмечает, что писатель «искусно синтезирует средства кино и литературы» [Октябрьская 1993: 23], что делает произведение «глубоко самобытным и неповторимо индивидуальным по содержанию и форме» [Там же]. По мнению исследователя, к элементам кино в романе относятся «зрелищность, динамизм в изображении событий, диалоги и полилоги массовых сцен, выразительность и пластичность портретов» [Там же: 24]. Особенностью данного произведения является то, что сначала автором был создан киносценарий, а уже затем, на его основе, – роман. Сравнение романа с киносценарием позволяет исследователю выявить сходство и различия между жанрами киноромана и киносценария. По ее мнению, в киноромане по сравнению с киносценарием более высок уровень психологизма и философичности, кроме того, «усложняется структура произведения», появляется «присутствие самого автора, комментирующего события и поступки героев» [Там же: 23].

Кинороман «Я пришел дать вам волю» В.М. Шукшина также рассматривает И.А. Тортунова, отмечающая, что в нем «акцент сделан не на событии, а, в первую очередь, на характере», а именно – на образе Степана Разина [Тортунова 2008: 7], что несколько нарушает требования киножанра. О.В. Зубова, сопоставляя киносценарий и роман В.М. Шукшина, выявляет, что автором в киносценарии были прекрасно проработаны диалоги, вошедшие затем в роман практически в неизменном виде, «отражая речевую характеристику персонажей, их внутренний мир, отношения между ними, колорит эпохи и многое другое» и став основой текста [Зубова 2012: 95]. Создавая роман на основе киносценария, писатель добавил к его тремстам страницам еще сто. Им

были написаны небольшие сцены, «смягчающие резкость перехода от одного эпизода к другому» [Там же: 96], а также усилен образ автора, добавлено авторское повествование. Особенность данного произведения в том, что оно стало кинороманом не по изначальному замыслу автора и не в связи с его эстетическими установками, а «вынужденно», формируясь на основе киносценария.

О.В. Ефимова отмечает приемы «литературной кинематографичности» во второй редакции романа Ю.С. Семенова «Семнадцать мгновений весны», подразумевая под этим в первую очередь явления композиции текста. По мнению исследователя, кинематографическая динамичность отражена уже в названии романа, где фигурирует слово «мгновение» [Ефимова 2018: 2-1]. В композиционной структуре романа особое значение имеют вставные эпизоды «Информация к размышлению», играющие роль в смене кадров, выделенные визуально [Там же: 2-2]. На слуховое восприятие читателя ориентированы звуковые приемы – обязательное указание на акцент, с которым говорит тот или иной персонаж, и другая звуковая лексика [Там же].

В современной литературе продолжают эксперименты с жанром романа и внедряются инновации, в том числе в кинороман. Так, Б. Акунин создает экспериментальный жанр романа-кино, в котором изданы пять его книг, каждая из которых состоит из двух «фильм» (частей). Ю.В. Пономарева называет роман-кино Б. Акунина вершиной синтеза литературы и кинематографа. По мнению исследователя, элементы кинематографичности в романе-кино помогают писателю «не только ментально, но и визуально и аудиально более полно погрузить читателя в действие своего произведения» [Пономарева 2016: 328]. К таким элементам относятся «заставка к фильму, стилизованная под начало XX века» [Там же: 329], заставки-титры в начале каждой главы романа, прием кадрового монтажа – «динамичной смены кадров» [Там же: 330] и т. п. Кроме межкадрового монтажа применяется внутрикадровый – «изменение масштаба изображения – укрупнение плана, удаление камеры» [Там же]. В игру включается терминологический пласт: художник именуется «оператором», а сам

писатель – «тапером», а также орфография (использование в оформлении дополнительных материалов еров и других дореформенных букв) и грамматика («Фильма первая», «Фильма вторая»). Ю.В. Пономарева считает, что Б. Акунин с помощью романа-кино удовлетворяет потребность современного читателя «в визуализации и динамизации литературного текста» [Там же: 332].

Творчество Б. Акунина особенно показательно с точки зрения жанровых экспериментов и смещений, к которым писатель прибегает осознанно, как к игре и поиску новых форм. И.А. Мартынова называет писателя «генератором новых жанров массовой литературы» и отмечает в его творчестве синтетические жанры разного типа – не только роман-кино, но и текстофильм [Мартынова 2018]. В.В. Савельева обнаруживает в романе Бориса Акунина «Ф. М.» «союз нерушимый вербального и визуального» [Савельева 2015: 63]. К способам визуализации исследователь относит «приемы графического оформления текста, иллюстрации, интермедальность и новый синкретизм (кино–анимация–литература)» [Там же]. В.В. Савельева обращает внимание на продуманность авторской стратегии обращения с различными элементами визуализации: «Для автора важно переключать внимание читателя с вербального на визуальное и наоборот» [Там же]. Роман обладает «монтажной композицией», а 57 иллюстраций в нем выступают как «стоп-кадры» [Там же: 67].

Элементы кинематографичности выявляются и анализируются исследователями в различных произведениях зарубежной литературы. М.Е. Сальцина обращает внимание на знаки взаимодействия литературы и кино в американском романе 1920-1930-х гг. – произведениях Н. Уэста, Ф.-С. Фицджеральда, У. Фолкнера, Дж. Дос Пассоса [Сальцина 2001]. А.П. Чагина рассматривает поэтику кино в романе аргентинского писателя-модерниста М. Пуига «Поцелуй женщины-паука» и отмечает, что кинематографичность здесь чаще всего представлена на уровне построения романа [Чагина 2017: 216]. Л.А. Есауленко анализирует романы французского писателя А. Роб-Грийе как «новый роман» XX века, в котором «визуальное

начало является доминантой восприятия мира не только для героев произведений, но и для самого автора» [Есауленко 2017: 76].

В поле зрения исследователей попадают также и романы, жанровую принадлежность которых можно определить как роман-монтаж.

И.Г. Драч рассматривает поэтику романа-монтажа на материале американской, немецкой и русской литератур. Роман-монтаж она характеризует как «подвид модернистского романа, в котором воплотился один из главных художественных принципов культуры XX в. – монтажный характер художественного целого» [Драч 2013: 3] и отмечает необязательность его формирования именно на стыке романа и кино. Эстетика модернизма помогает фиксировать с помощью приема монтажа «раздробленность и хаотичность» действительности [Там же]. Н.Н. Останина отмечает наличие литературного монтажа «как приема в области кино» в романах У.С. Берроуза. Она называет используемый писателем метод «методом нарезок», воспринимая который, читатель пытается «упорядочить хаос» [Останина 2018: 430].

Кинематографичность присуща и художественному тексту Л.Е. Улицкой, на что уже обратили внимание исследователи. Т.А. Скокова, анализируя в диссертационной работе творчество писательницы «в контексте русского постмодернизма», отмечает создание ею визуальных картин при помощи чередования общих, крупных и средних планов [Скокова 2010: 16]. И.А. Мартыанова анализирует в прозе Л.Е. Улицкой «метапоэтику живописи и кино», к которой относит такие явления, как «план, кадр, наплыв, ракурс, оператор, кинолента, камера, наезд» [Мартыанова 2008: 336]. Исследователь отмечает отражение в произведениях писательницы негативного восприятия ею кино как ненастоящего, фальшивого мира [Там же: 337].

О.А. Васиярова считает, что Л.Е. Улицкая «неосознанно пишет кинематографичную прозу» [Васиярова 2014: 43], и введение ею в текст приемов кинематографичности «объясняется желанием писательницы оказывать большое влияние на эмоции читателя, оставляя в восприятии и памяти яркие картины» [Там же]. Среди кинематографических приемов Л.Е. Улицкой

исследователь отмечает короткие предложения, в которых перечисляются детали картин настоящего или прошлого и которые отсылают к «монтажному методу» [Там же]; внимание при описании внешности персонажей к характеристике их невербального поведения; «голос за кадром» (рассказчик комментирует происходящее); «приемы параллельного монтажа, когда чередуются фрагменты сцен с одновременно происходящими в разных местах событиями» [Там же: 45]. Кинематографичность обусловлена для Л.Е. Улицкой «пространственно-временным характером композиции» [Там же: 46], нередко свойственным ее художественному тексту.

В романном творчестве Л.Е. Улицкой элементы кинематографичности пока исследованы недостаточно.

2.2. «Зеленый шатер» Л.Е. Улицкой как кинороман

2.2.1. Элементы кинематографичности на уровне сюжета

С точки зрения кинематографичности мы рассмотрим роман Л.Е. Улицкой «Зеленый шатер», который был написан в 2011 году как социальный роман о диссидентстве. Исследователи анализируют в романе принципы построения системы персонажей [Преснякова 2014], созданный автором образ учителя – Виктора Юльевича Шенгели [Шевцова 2015], женские образы [Карпова 2015], а также рассматривают вопросы проблематики и поэтики романа [Тищенко 2014], специфику изображения в романе эпохи [Шляпкина 2019] и т. д.

Выше (п. 1.3) нами уже отмечены в структуре романа элементы мифологизма, однако в наибольшей степени в нем представлены элементы киноэстетики, что позволяет отнести данное произведение к жанру киноромана. Кинематографические приемы используются писательницей на уровне сюжета, содержания и на уровне формы. Рассмотрим сюжетные кинематографические приемы в романе.

Кинематографическим средством можно назвать основной сюжетный прием, применяемый писательницей: повествование ведется **в параллельных сюжетных плоскостях**, и автор соответственно использует элементы параллельного «монтажа».

Сначала это две параллельные реальности: автор рассказывает о жизни трех подруг-одноклассниц Ольги, Тамары Брин, Гали Полухиной и трех друзей-одноклассников Ильи Брянского, Сани Стеклова, Михи Меламида. Эти два сюжетных пласта естественным образом ветвятся на шесть линий повествования, каждая из которых соответствует одному герою. Затем происходят дополнительные сюжетные разделения и ответвления, когда повествование начинает посвящаться еще каким-то персонажам, связанным с шестью основными, – их друзьям, родственникам, просто людям, с которыми их столкнула судьба. Вопреки законам математики, в сюжетостроении параллельные линии повествования могут иногда пересекаться, соединяться. Так, сливаются на какое-то время линии, посвященные Ольге и Илье Брянскому, когда они женятся.

О целом ряде событий (близкое знакомство Оли с Ильей Брянским, сотрудничество Ильи с «органами» – *«двусмысленная игра»* [Улицкая 2015 с. 156], смерть Антонины Наумовны и др.) читатель узнает несколько раз, сначала в сегменте повествования, посвященном одному герою, затем – в одной из следующих параллельных сюжетных линий, посвященных другому персонажу. То есть у читателя появляется возможность увидеть событие глазами разных персонажей, а также глазами повествователя.

Кинематографичность помогает Л.Е. Улицкой организовать это сложное, многокомпонентное сюжетное пространство. Рассказчик отмечает: *«Интересно проследить траекторию неминуемой встречи предназначенных друг другу людей»* [Улицкая 2015 с. 10], и в этой фразе звучит информация о кинопостановочной сути повествования: писательница сообщает, что каждый из героев движется по определенной «траектории», а ее роль – отслеживание этих траекторий, подобно тому, как режиссер с помощью монтажа объединяет в

кинофильме разные содержательные компоненты. То, что происходит с разными героями, подчас совершенно не связано, и автор применяет в компоновке разных сюжетных линий монтажность. Читатель, воспринимая «смонтированные» сюжетные элементы, сам дает трактовку логике их следования друг за другом, устанавливает между ними связи.

К кинематографической эстетике отсылает такой часто применяемый Л.Е. Улицкой прием, как **перемещение временных потоков**. Для того чтобы переместиться в иное время, писательнице не нужно начинать новую часть или главу. Достаточно переместиться в новый абзац. Например, при описании зарождения дружбы между Саней, Ильей и Михой в одном абзаце, читатель вместе с мальчиками находится в пятом классе и узнает, что *«что-то важное произошло: такая сцепка между людьми возможна только в юном возрасте»* [Улицкая 2015 с. 14]. В следующем абзаце повествователь сообщает нам о том, что случится спустя несколько месяцев: *«Спустя некоторое время этот союз сердец после долгих споров, отвергнув “Троицу” и “Трио”, они назовут напыщенно: “Трианон”»* [Улицкая 2015 с. 15], а уже в следующем – о том, что будет через два десятилетия: *«Этот “Трианон” через двадцать лет промелькнет в тягостной беседе Ильи с сотрудником госбезопасности высокого ранга...»* [Улицкая 2015 с. 15]. В четвертом по счету абзаце автор снова переносит нас в сентябрь 1951-го года, когда три пятиклассника только начинают дружить. Этот прием схож с монтажом в киноленте трех временных планов повествования, а скорость смены временных планов усиливает ощущение монтажности.

Свободно сменяет писательница и **пространственные потоки**, перемещая свое повествование из одного места в другое. находкой автора, отсылающей к кинематографической эстетике, является изменение места действия тогда, когда повествование, связанное с предыдущим местом действия, еще не закончено. Такой способ движения сюжета мы видим, например, при описании свадьбы Артура Короля. Свадьба еще не закончена, когда читатель вместе с автором и Лисой (сестрой невесты) перемещаются на Ленинградский вокзал, откуда

Елизавета уезжает сначала в Ленинград, а затем – к своему мужу-финну. Читатель оказывается вместе с Лисой на советско-финской и финско-советской границе, где она проходит двойной таможенный досмотр. Происходящее изображается штрихами: *«Документы были в порядке – новый заграничный паспорт, виза, свидетельство о браке. Пограничники над ней добродушно посмеивались – чудо в перьях! Проституточка, нашла свое финское счастье»* [Улицкая 2015 с. 222]. И только здесь, после перехода Лисой границы, читатель узнает, что Лиса не просто эмигрирует, она везет антисоветскую контрабанду: *«Три микрофильма – переснятая книга – ехали по сложному маршруту»* [Улицкая 2015 с. 223]. После этого пространственные перемещения становятся еще более стремительными: *«Послезавтра они полетят в Стокгольм, оттуда в Париж, и запрещенная рукопись, автор которой сидит в лагере, ляжет на стол издательства, которое эту книгу давно ждет»* [Улицкая 2015 с. 223].

Совершенно невероятным образом в течение нескольких страниц и в результате целой цепочки перемещений читатель из подмосковной деревушки попадает в Париж. Такое движение в пространстве является цепочкой кинематографических приемов: сначала – движение оператора с камерой вслед за персонажем (Тарасовка – Ленинградский вокзал – Ленинград – граница), а затем – укрупнение плана, когда зрителю показывают карту Земли (или целый земной шар) и перемещают его из одной точки планеты в другую (граница – Стокгольм – Париж). Последний прием называют в кинематографии «взглядом Бога».

Перемещение может быть связано также со сменой персонажа, находящегося в центре внимания повествователя. Назовем этот прием, по аналогии с временным и пространственным перемещением, **персонажным перемещением**. У него кинематографическая суть: автор имитирует работу кинооператора, который снимал основную сцену, а затем, словно забыв выключить камеру, продолжает снимать даже тогда, когда один из персонажей (не обязательно главный) покинул съемочную площадку и отправился по своим делам. Оператор продолжает снимать этого второстепенного персонажа.

Наиболее яркий пример – перемещение фокуса повествования после описания похорон Антонины Наумовны, матери Ольги, с одной из главных героинь, Ольги, на второстепенный персонаж – устроителя похорон Ария Львовича.

Такая смена фокуса весьма неожиданна для читателя: только что он вместе с Ольгой переживал смерть ее матери и узнавал семейные тайны, а теперь вместе с Арием Львовичем готовится к новым похоронам: *«При смерти был один из секретарей Союза писателей»* [Улицкая 2015 с. 198]. Следуя вслед за профессиональным устроителем похорон, читатель узнает много информации, которая, казалось бы, совершенно ему не нужна: о том, что у Ария Львовича молодая жена и «новая дочка», о том, что он надеется дожить до девяноста лет на благо своей новой семье.

По нашему мнению, прием персонажного перемещения в данном случае используется писательницей для того, чтобы с помощью образа Ария Львовича, использовав его как мостик, перейти к описанию других похорон, некогда им устраиваемых, – поэта, имя которого в тексте не называется, но в котором читатель угадывает Владимира Маяковского и который соотносится еще с одним великим литератором: *«Странные и великолепные были те похороны. Весьма великолепные. Горя такого общего никогда прежде он не видел. Да и после. Разве тридцать лет спустя, на похоронах Пастернака»* [Улицкая 2015 с. 187]. Как видим, персонажное перемещение, как и пространственное, снова оказывается связанным в романе Л.Е. Улицкой с временным, и читатель переносится вместе с Арием Львовичем сначала в 1930-й год, когда умер Маяковский, а затем, прямо в этом же предложении, в 1960-й, когда умер Пастернак.

Временное, пространственное и персонажное перемещение, постоянно используемые Л.Е. Улицкой, обуславливают применение ею еще одного кинематографического приема – **быстрой смены сцен**, кадров, стремительного **видеоряда**. Читатель должен быть постоянно готовым к тому, что в любой момент он может перенестись из одного места, времени в другое, увидеть новых персонажей, неожиданно включенных автором в повествование.

В качестве примера можно привести историю сына Ильи Брянского, аутиста, тезки отца Илюши. Этот персонаж несколько раз мелькает в повествовании как тень. Он кажется совершенно неважным и нужным только для того, чтобы объяснить, почему Илья, страдающий из-за сына от *«неловкости и боли»* [Улицкая 2015 с. 404], не хочет больше иметь детей, почему он так привязывается к пасынку Костику – мальчику умному, сообразительному, а главное – совершенно нормальному.

И вдруг совсем неожиданно Л.Е. Улицкая перемещает внимание повествователя на Илью, уехавшего с матерью в США. Кадры мелькают один за другим: эмиграция бывшей жены Ильи Людмилы – сцена проводов, когда в аэропорту Илья дарит сыну огромного плюшевого «медведика» – Илюша в лечебнице, а затем в интернате – смерть матери, которую аутист даже не замечает – его работа два раза в неделю в газетном киоске – покупка каждый раз после работы шоколадки, банки колы и лотерейного билета – *«главный выигрыш, 4 миллиона 200 тысяч долларов»* [Улицкая 2015 с. 406] – поиск родственников новоявленного миллионера – приезд сводного брата Кости – стихи, которые Илюша читает брату голосом и интонациями Ильи – сцена в кафе, где послушный и вполне счастливый Илья ест пластмассовой вилочкой огромный ягодный торт.

В конце главы мелькание сцен становится просто стремительным, происходит временной и пространственный перенос, и не случайно Л.Е. Улицкая использует здесь кинематографическую ассоциацию вкуче с визуализацией и повышенной эмоциональностью: *«Костя вспомнил с кинематографической отчетливостью, как сидят они втроем – он, восьмилетний, – на берегу озера – Валдай? Ильмень? Плещеево? – на закате солнца возле костра, отчим длинными грязными пальцами очищает картошку от припекшейся золы, а по озеру ходят полосы света, розовые, малиновые, желтые от заходящего солнца, и мама, сияя рыжиной в волосах, смеется, и отчим смеется, и он, Костя, счастлив и любит их навеки»* [Улицкая 2015 с. 408].

С содержательной стороны кинематографичности художественного текста связаны используемые Л.Е. Улицкой **эффектные сюжетные ходы**, из которых наиболее ярко представлено в тексте подземное путешествие Ильи Брянского во время похорон Сталина. Писательница неоднократно обращается в своих произведениях к данному историческому событию – давке в центре Москвы, куда направились сотни тысяч людей, желающих проститься с вождем, и огромного количества жертв, о которых государство предпочло очень быстро забыть. В романе «Зеленый шатер» данный эпизод истории показан ею наиболее подробно.

Илья Брянский выходит на улицу не для прощания со Сталиным: ему просто интересно, *«куда идет эта невиданная демонстрация»* [Улицкая 2015 с. 69], кроме того, им движет инстинкт фотографа, желающего запечатлеть все интересное, что случается в жизни. Писательница с кинематографической точностью изображает картины, которые видит на улицах Ильи. Читатель смотрит на происходящее глазами подростка. Кинематографичность проявляется в том, что описания чаще всего бесстрастные: *«Человек с разбитым лицом был прижат к светофору, Он, мертвый, стоял. Не мог упасть»* [Улицкая 2015 с. 74]. Л.Е. Улицкая не стремится изобразить чувства Ильи, видящего вокруг себя страшные события, раздавленных людей, бездействие властей, она просто описывает, имитируя при этом действия оператора, невозмутимо фиксирующего происходящее: *«Люди бились о борта, и несколько человек, примятых и неподвижных, лежали, прижатые к троллейбусному брюху, а другие наступали на них ногами»* [Улицкая 2015 с. 71].

В течение первых страниц описания путешествия Ильи максимально информативное упоминание об эмоциях юного фотографа выглядит не впечатляюще: *«...Впервые за два дня Илье стало не по себе»* [Улицкая 2015 с. 71]. Правда, в момент наибольшей опасности для подростка автор все же описывает его испуг: *«И вот тут Илье впервые стало по-настоящему страшно: он испугался уже не за “Федю”, который при ударе о столб светофора мог*

разбиться вдребезги. Он подумал о том, что может произойти с его головой» [Улицкая 2015 с. 74].

Бесстрастность описаний компенсируется высокой изобразительностью и образностью: перед глазами читателей встают необычные картины, воспринимаемые глазами Ильи. Например, головы движущихся в толпе людей подросток видит сверху так: *«Какая-то безумная дорога из живых булыжников шевелилась в танце на месте»* [Улицкая 2015 с. 72].

Особенно эффектно в сюжетном плане перемещение Ильи из надземного пространства в подземное. Илье удастся «влететь» в канализационный люк. Это спасает его, но через какое-то время оказывается, что приключения еще не закончились. Илья долго путешествует по канализации, не находя пути наверх. Мальчик снова чуть не погибает, но теперь не от давки, а от истощения.

Создавая подобные сюжетные ходы, автор, скорее всего неосознанно, представляет себе возможность их кинематографической визуализации, и действительно, экранная эффектность для Л.Е. Улицкой важна довольно часто.

К ярким кинематографическим ходам относится описание автором жизни художника Бориса Ивановича Муратова в глухой деревне, где он скрывается от преследования властей за антисоветскую деятельность. Муратов живет квартирантом у «бабки» Нюры, описание которой полно кинематографической зрелищности: *«Бабка была согбенная, с кривым личиком, со скрюченными пальчиками и огромными безобразными кистями, которые она носила перед собой, и все казалось, что она держит в руках не то чашку, не то плошку. Кисти не разгибались, и работала она ими, как двумя клешнями»* [Улицкая 2015 с. 352]. Л.Е. Улицкая подбирает для описания старухи резкие, контрастные детали, помогающие читателю визуализировать образ. Это и артритные руки Нюры, и рты старух, которые *«смеялись, прикрывая беззубые рты черными пальчиками. На троих было два зуба»* [Улицкая 2015 с. 355].

Писательница использует прием видения глазами художника, который подмечает детали жизни своей хозяйки и ее подружек, уже готовясь их изобразить. Это видение представлено в описаниях *«застолый старух»*, когда на

столе Муратов видит *«мелкие кривые картофелины, сваренные “в мундире”, мятый огурец из бочки, грибы – мелкие маслятки, здоровенные чернушки, ржавые рыжики»* [Улицкая 2015 с. 354].

Наиболее эффективным кинематографическим ходом становится описание «бани», которую принимают прямо в избе старухи-подружки Ньюра, Марфа и Зинаида и которую случайно увидел из-за печи художник. Подробно изображает писательница увиденные его чуткими глазами старушечьи тела: *«бугристые позвоночники», «скрюченные» пальцы ног «цвета земли, в которой десятилетиями копались», «растворившиеся груди», «остатки ног», «вытертые зады»,* выпавшую матку – *«серый мешочек размером с кисет»* и т. д. Его поражает, что тела *«белокожи и иссиня-бледны, как снятое молоко»* [Улицкая 2015 с. 358]. Подсмотренную картину художник называет *«купаньем белых лебедей»* [Улицкая 2015 с. 359] и, конечно, изображает ее в цикле талантливых рисунков, оцененных на Западе и непонятых на родине.

Как видим, элементы кинематографичности, проявляющиеся на уровне сюжета, содержания, тесно сочетаются у Л.Е. Улицкой с формальными кинематографическими приемами. Второе явление необходимо рассмотреть более подробно.

2.2.2. Кинематографические авторские приемы в романе «Зелёный шатёр»

Текст романа «Зелёный шатер» насыщен кинематографическими приемами на всех уровнях. На уровне формы кинематографичность превращается в своеобразную игру, в ходе которой писательница находит оригинальные способы повествования.

Один из приемов – **включение читателя** в пространство произведения. Он применяется Л.Е. Улицкой неоднократно, и один из наиболее ярких примеров – описание сна Ольги. Своей подруге Тамаре неизлечимо больная и недавно

потерявшая мужа Ольга описывает сон, в котором увидела «зеленый шатер». Название романа указывает на ключевую роль данного эпизода в сюжете произведения. Рассказ Ольги построен в виде диалога, в котором читатель начинает ассоциировать себя с собеседницей рассказчицы – Тамарой – и не остается равнодушным, вступает в диалог вместе с нею. Инструментами включения читателя в диалог становятся короткие вопросительные предложения, которые задает собеседнице Тамара: *«Шатер?»*, *«И Антонина Наумовна?»*, *«Как, и живые, и мертвые вместе?»*, *«А там – что?»* [Улицкая 2015 с. 175, 176] и др.

На читателя в этом эпизоде большое впечатление производит сбивчивый, полный эмоций рассказ Ольги. Это повествование от первого лица, которое помогает читателю соотносить себя одновременно и с Ольгой, вместе с нею припоминая обстоятельства этого сна: *«И собака какая-то прямо мне под ноги катится и вроде улыбается. Смотрю, а ее на поводке девочка держит. Была такая трогательная девочка Марина. Забыла, как собаку... Гера! Гера собаку звали!»* [Улицкая 2015 с. 175]. Ощущение включения в пространство текста передается читателю также с помощью сложного сочетания одорических, слуховых и зрительных образов: *«А двери никакой нет, такая толстая ткань, как портьерная, что ли, и этот полог как раз отогнулся, а оттуда музыка – не могу сказать какая, с запахом таким, какого нельзя вообразить, и как будто светится»* [Улицкая 2015 с. 176].

Тот же прием включения читателя / зрителя в пространство произведения применяет Л.Е. Улицкая, описывая свадьбу Артура Короля, устроенную его бывшей женой. Автор выстраивает перед читателем целую вереницу диссидентов и антисоветчиков, к числу которых принадлежат все гости этой удивительной свадьбы: *«Но какие же это были лица! Разного возраста – молодые и средние, двое совсем стариков и одна забавнейшая пожилая дама. Все сплошь – несоветские»* [Улицкая 2015 с. 211]. Короткие, парадоксальные реплики присутствующих (описание строится в основном в форме диалога) заставляют читателя почувствовать и себя гостем на этой свадьбе: *«Ладно!*

Свадьба, в конце концов, моя! Мой муж на моей сестре женится» [Улицкая 2015 с. 215]. Вместе с гостями, в первую очередь, с Ольгой, которая новичок в компании и знакомится со всеми, читатель видит все происходящее, проникая в загадочный и в чем-то нелепый мир советского диссидентства.

Л.Е. Улицкой используется характерная для кино **визуализация** – «обращение к зрительному каналу восприятия» [Самойлова 2014: 47] читателя. Визуализация разнообразна и охватывает разные стороны текста.

Автор создает яркие и краткие описания внешности персонажей, наполненные контрастными и необычными деталями, которые способствуют формированию в восприятии читателя оригинального образа. Например, бабушка Сани, ведущая его в музыкальную школу, описывается так: *«Бабушка – сплошной профиль – ставила впереди себя тонкие ноги, как цирковая лошадь, и мерно покачивала при ходьбе головой. Саня шел сбоку и чуть сзади, как полагается груму»* [Улицкая 2015 с. 11]. Мы видим здесь яркие визуальные образы: *«сплошной профиль»*, *«тонкие ноги»*, *«цирковая лошадь»*, *«груму»*, которые создают «картинку» и остаются в восприятии читателя, чтобы затем «всплывать» каждый раз, когда в повествовании появляется описанный персонаж. Интересно, что Анна Александровна – один из наиболее положительных персонажей произведения, генератор позитивной жизненной энергии, важной для всех героев, которые с нею контактируют. Однако в визуальном образе, представленном выше, нет позитивной окраски, в нем звучит скорее насмешка. Главным для автора было максимально индивидуализировать и визуализировать описание, а читателю предоставляется возможность самостоятельно разобраться в значении данного героя в повествовании.

Таким же образом описывается внешность практически всех героев, причем иногда обрисовка облика вообще превращается в перечень присущих персонажу черт. Это происходит, например, в описании Михи, появившегося в школе в пятом классе: *«Наголо стриженная голова, отливающий красным золотом кривой чубчик, прозрачные малиновые уши парусами, торчком стоящие на неправильном месте головы, как-то слишком близко к щекам,*

белизна и веснушчатость, даже глаза с оранжевым переливом. К тому же – очкарик и еврей» [Улицкая 2015 с. 11]. В этом описании, помимо перечислительной интонации и ярких деталей («*уши парусами*», «*очкарик и еврей*» и т. п.), визуализации служат цветовые компоненты образа: чубчик отличает «*красным золотом*», уши «*малиновые*», глаза «*с оранжевым переливом*», лицу свойственна «*белизна и веснушчатость*». Цветовые образы воздействуют на зрительное восприятие читателя, заставляют его представить «картинку» так, как ее создает крупный план в кинематографе. Упоминание «прозрачности» ушей включает в визуальный образ дополнительную деталь – освещение, направленное на Миху сзади.

Цветовые образы являются для Л.Е. Улицкой важным компонентом визуализации, в том числе при изображении внешности героев, например, Ильи, у которого «*губы мясистые, красные, как в лихорадке*» [Улицкая 2015 с. 150]; при описании процесса творчества, например, скрывающегося в деревне Бориса Ивановича: «*...Цветные простенькие карандаши пробудили в нем живописца, и он штриховал попеременно синим, зеленым, черным, и создавалась многослойная странная красота*» [Улицкая 2015 с. 356]; в создаваемых картинах природы, которые всегда тесно связаны с внутренними ощущениями героев: «*За окном показывали такую свежую и промытую долгими дождями листовенную зелень, что можно было и помолчать*» [Улицкая 2015 с. 210] и т. д. Цвет завораживает, он всегда что-то обозначает, о чем-то говорит.

Визуализация применяется Л.Е. Улицкой в самые разные моменты повествования, но особенно яркие и необычные картины писательница рисует в те моменты, которые важны с точки зрения замысла произведения, которые играют важную роль в тексте. Например, сцена эмиграции Ильи, его отлет описывается фразой: «*Илья уходил в черную дыру, разверзшуюся между двумя пограничниками*» [Улицкая 2015 с. 156], создающей у читателя сильный визуальный образ. Визуализация сочетается здесь с метафорой, и у читателя формируется ожидание негатива, понимание того, что происходит что-то ужасное, а главное – непонятное, ведь черная дыра затягивает навсегда.

Действительно, о жизни Ильи в эмиграции в дальнейшем повествовании говорится скомкано, «вблизи» писательница его после этой сцены не показывает, мы слышим только его голос по телефону, читаем отрывки из его писем, получаем обрывки информации, в том числе о болезни и смерти Ильи.

Визуализация часто связана у Л.Е. Улицкой с изображением красивого и безобразного. Для киноэкрана образы красивых людей очень важны, недаром во все времена киноактеры становятся примерами красоты, и Л.Е. Улицкая уделяет внимание признаку эстетичности. Внешняя привлекательность или непривлекательность много значит для автора. Обычно красота внешняя сочетается с внутренней (наиболее показательный пример этого – красивая, умная, добрая Ольга, *«такая здоровая и веселая, в улыбочатых ямочках»* [Улицкая 2015 с. 137]), но встречаются и случаи их противопоставления. Например, описав поступок доктора, отправившего на психиатрическое лечение вполне нормального психически антисоветчика, писательница замечает: *«Дулин поставил свою красивую подпись»* [Улицкая 2015 с. 431]. Красота этой подписи, скорее всего, тщательно отработанной героем, противопоставит неприглядности совершенного им поступка. Одну из героинь автор характеризует так: *«Некрасивая, с редкими зубами и полным ртом рассыпчатого смеха, Женя оказалась симпатичнейшим существом»* [Улицкая 2015 с. 489], показывая, что внешняя непривлекательность не обязательно свидетельствует о неполноценности человека. Напротив, повествователь постоянно подчеркивает исключительную красоту и своеобразную прелесть Алены (*«красивая девушка Алена»*, *«по мере ее истощения-истощания она становилась все красивее и одухотворенней»*), однако именно Алена во многом оказывается виновна в смерти Миши.

К визуальным эффектам, восходящим к приемам кино, относится также эффект **«проявления»**, который достигается в кинофильме с помощью спецэффектов. Прибегает к «проявлению» и Л.Е. Улицкая: *«Маргарита Глебовна возникла как из воздуха»* [Улицкая 2015 с. 426]. Писательница хочет

подчеркнуть, что лечащий врач Маргарита Глебовна умеет вести себя незаметно и не появляться, пока не позовет начальник.

С визуализацией связано также стремление Л.Е. Улицкой описать **невербальное поведение** героев, жесты, мимику, другие невербальные средства. Жест, изображаемый писательницей, порой более красноречив и значим, чем слова, которые говорят при этом персонажи. Например, в финальном диалоге Сани и Лизы, нанесших визит Бродскому: *«Как хорошо, что зашли к нему. И вообще... – Саня сделал неопределенный жест в сторону сверкающих под фонарем обледенелых деревьев»* [Улицкая 2015 с. 628]. Этот жест относится уже не к посещению великого поэта и даже не к встрече Сани с единственной женщиной, которая близка ему, а ко всей жизни, ее перипетиям, мыслям о них.

Особенно часто упоминает автор, описывая героев, их улыбку. Виктор Юльевич улыбается *«своей обаятельной улыбкой»*; Ольга за столом с любимым мужем и сыном *«сидит с глупой улыбкой, щурится...»*, а прочитав, смертельно больная, письмо от Ильи, улыбается *«призрачной улыбкой»*; одна из диссидентских красавиц привлекает внимание *«улыбкой, открывающей острые клычки по бокам»* [Улицкая 2015 с. 211] и т. п. Кроме того, улыбка в романе может быть *безадресной, чахлой, вежливой, грустной, слабой, хорошей, кислой, смазанной, праздничной, загадочной и меланхолической*, а также *полуулыбкой*. Эпитеты помогают автору конкретизировать невербальную характеристику.

С помощью описания невербальных средств писательница точно передает состояние героев: *«Мария Федоровна тут же сидела, подперев щеку рукой, и улыбалась своему крохотному счастью»* [Улицкая 2015 с. 32]. Невербальное поведение оформляет визуальное представление о том или ином персонаже: *«Сидела, подперев осунувшуюся щеку рукой в заметных веснушках...»* [Улицкая 2015 с. 191]. Кроме того, описание невербального поведения помогает автору создавать более короткие описания, в которых значимая информация о персонаже передается небольшим количеством слов.

Визуализация напрямую связана со **зрелищностью** текста. Автор создает описания, притягивающие взгляд читателя, заставляющие его взор

«споткнуться» и задержаться на изображаемом. Например, описание Сани, вернувшегося из заключения: *«За три года он изменился до неузнаваемости: обтянутое, потемневшее лицо, поредевшие волосы, посветлевшие почти до желтого цвета глаза»* [Улицкая 2015 с. 529]. Л.Е. Улицкая использует гиперболу (*до неузнаваемости* и все остальные визуальные характеристики), цветовые и световые образы, в том числе антитетические (*потемневшее, посветлевшие, желтого цвета*), ряд однородных членов, выраженных причастиями – частью речи, передающей одновременно действие и внешний признак (*обтянутое, потемневшее, поредевшие, посветлевшие*). Формируется краткое, но очень емкое и зрелищное описание, которое, кроме того, дается сквозь восприятие одной из наиболее любимых читателем героинь – Саниной бабушки Анны Александровны. Именно в этот момент читатель понимает, как сильно изменился Миха, и начинает чувствовать, что такие изменения не могут пройти бесследно, что впереди катастрофа.

Автор стремится воздействовать не только на зрительное восприятие читателя, но и на другие каналы получения информации. Кинематографичным является введение Л.Е. Улицкой в текст романа **слуховых впечатлений**. Автор воздействует на восприятие читателя, вызывая у него акустические образы, формируя звуковое, в первую очередь музыкальное пространство текста. Например: *«Радио извергало торжественную музыку», «...Страдали струнные, звенела медь, альт-саксофон гудел негритянским голосом», «Фортиссимо, ударные»* [Улицкая 2015 с. 541] и т. п.

Музыкальный контекст развернут писательницей очень широко, поскольку один из главных героев, Саня, является музыкантом, вследствие детской травмы разлученным с любимым фортепиано, но продолжающим очень любить музыку и везде ее слышать. Его музыкальные впечатления и фантазии, передаваемые Л.Е. Улицкой, часто представляют собой набор штрихов – коротких рубленых предложений: *«Струнная группа. Скрипки начинают. Пьяно, пьаниссимо. Фортепианная тема развивается, утончается в струнном прочтении. Поднимается»* [Улицкая 2015 с. 541]. В таких описаниях музыки

явно видна кинематографичность: автор стремится создать у читателя ощущение слышимого им музыкального произведения, передать с помощью синтаксических средств стремительность, энергичность музыкального исполнения.

Контекст, который связан с мировосприятием Сани Стеклова, нельзя назвать только музыкальным. Он связан с восприятием звуков вообще, и их богатство всеобъемлюще, музыкальные звуки представляют собой лишь его часть. Например, на церковном отпевании бабушки Саня, чувства которого обострены в результате потери, слышит, что *«голос священника замечательно накладывается на песнопение, и малые звуки – треск свечей, покашливание, всхлипы – тоже точнейшим образом вписывались: очень хорошая инструментовка»* [Улицкая 2015 с. 536]. Читатель начинает воспринимать мир, как Саня – становится более чувствительным ко всем звукам, которые может услышать. При этом слуховые впечатления не существуют обособленно и уже в следующем предложении сливаются с одорическими и зрительными: *«Саня унесся вместе с этими звуками, и запахами, и отблесками света на окладах туда, куда уносила его обычно музыка...»* [Улицкая 2015 с. 536].

Акустические компоненты присутствуют в создаваемых Л.Е. Улицкой описаниях внешности. Говоря о том или ином персонаже, она упоминает, каким является его голос в определенный момент сюжета. Пораженная известием о болезни Сталина, мама Тамары говорит *«сдавленным голосом»* [Улицкая 2015 с. 9]. У звонящего из Мюнхена смертельно больного Ильи *«голос был узнаваемый, но какой-то спекшийся»* [Улицкая 2015 с. 173]. Голос и смех – важнейшие штрихи в описании внешности Артура Королева: *«Голос басовый, трубный, но смеется тоненько, как будто из другого горла смех»* [Улицкая 2015 с. 202]. Описание голоса особенно важно тогда, когда он отражает внутренние перемены, произошедшие в герое, например, это *«новый голос Надежды Борисовны: звонкий, льстивый, с хохотком в конце каждой фразы»* [Улицкая 2015 с. 539], который появился у матери Сани после того, как умерла бабушка и мать вышла замуж.

Слуховыми вехами отмечены основные для сюжета, ключевые эпизоды, например, упомянутая выше смерть Мурыгина: *«Трамвай закричал ужасным голосом, потом взвизгнул, захлебнулся звоном, заскрежетал»* [Улицкая 2015 с. 38]. В коротком предложении сконцентрированы пять лексем с семантикой звука, что интенсифицирует слуховое впечатление, помогая читателю не только увидеть, но и услышать трамвай, ставший виновником одного из основных жизненных событий, повлиявших на друзей-мальчишек.

Как видим, помимо зрительных и слуховых впечатлений, Л.Е. Улицкая стремится передать образы, воздействующие на другие каналы восприятия информации. Это, в первую очередь, **одорические образы**, воздействующие на обоняние читателя. Негативное восприятие зятя Ильи Антониной Наумовной передается с помощью следующего описания: *«И смех его громкий был ей неприятен, и даже запах в уборной после него казался особенно противным»* [Улицкая 2015 с. 370]. Здесь сочетается слуховой и одорический образ, что для Л.Е. Улицкой вполне типично.

В описании героев романа и мест, где они живут, одорические моменты очень важны: это и *«восхитительные запахи – настоящего кофе, мастики, духов»* [Улицкая 2015 с. 22] в доме Сани и Анны Александровны, и *«сложный запах одеколона, медицины и войны»* [Улицкая 2015 с. 23], исходящий от Лизиноного дедушки, и *«птичий запах»* Алены, а также ее *«дух – немного сладкий и прохладный. Это был запах частной жизни, семьи, любви»* [Улицкая 2015 с. 564], и *«кислый деревенский запах»* [Улицкая 2015 с. 587] овчинного тулупа Параскевы, пришедшей к Косте, чтобы рассказать ему о деде Науме. Одорическая стихия захватывает читателя, тесно переплетаясь со зрительной и слуховой.

С этими стихиями сочетается еще одна – **стихия прикосновений**, осязательных ощущений. Она, в первую очередь, связана с отношениями влюбленных, для которых важно касаться друг друга, причем прикосновения ощущаются как что-то самостоятельное, божественное и одновременно болезненное, например, для Тамары и Марлена: *«...Полнота всяческой*

близости, свежий ожог от каждого прикосновения» [Улицкая 2015 с. 295]. Прикосновения желанны: *«Илья положил ей руку на плечо, и она обрадовалась – они уже несколько часов сидели за столом, и ей так хотелось к Илье прикоснуться, снова испытать это “чувство тела”, которое начало испаряться...»* [Улицкая 2015 с. 219]. В последнем фрагменте, описывающем отношения Ольги и Ильи, Л.Е. Улицкая использует важную характеристику «чувство тела». Это чувство значимо не только для влюбленных, но и вообще для близких, родных людей. Например, для Сани, ощущающего бабушкину руку на своем лбу: *«Она положила прохладную жесткую руку на лоб, и прикосновение было чистейшим, врачебным»* [Улицкая 2015 с. 236]. Осязание позволяет герою ощутить температуру руки (*прохладная*), степень ее нежности, мягкости (*жесткая*), но главное, что эти внешние ощущения перерастают во внутренние – прикосновение *чистейшее и врачебное*.

Писательница умеет очень убедительно передавать ощущение прикосновения к старой книге. Илья знакомит Ольгу со своей книжной коллекцией, и перед ней встает новый образ любимого поэта: *«Ранний Маяковский – лучшая часть коллекции Ильи: на газетной бумаге, желтый и шелушащийся, ломкий, ветхий, огненный Маяковский...»* [Улицкая 2015 с. 201]. Среди эпитетов, которыми награждена старая книга, зрительный (*на газетной бумаге*), цветовой (*желтый*), метафорический (*огненный*), но основными в этой композиции являются эпитеты, отсылающие к ощущениям прикосновения к старой бумаге (*шелушащийся, ломкий, ветхий*).

Чувство вкуса также оказывается задействованным Л.Е. Улицкой. Для нее восприятие мира синкретично, включает воздействие на человека всех анализаторов сразу, и вкус неразрывно связан с другими чувствами, что и стремится писательница передать читателю. В письме из Вены эмигрировавший Илья пишет *«о недоверии к действительности, так сильно отличавшейся от того, к чему привык за всю жизнь глаз, нос, вкус»* [Улицкая 2015 с. 161]. В данной характеристике степени привыкания к новой реальности зрительное, обонятельное и вкусовое впечатления героя слиты воедино. Схожую

характеристику синкретичного восприятия действительности встречаем еще в одном фрагменте, где речь идет об учителе Михи, Якове Петровиче Ринке: *«Он отбирал себе учеников и помощников десятилетиями – на зуб, на вкус, на оттенок...»* [Улицкая 2015 с. 458]. Здесь описание чувственных ощущений использовано в переносном смысле, однако слитность действия стихии чувств также показательна.

При описании некоторых персонажей вкусовые характеристики выходят на передний план, начинают преобладать над остальными. Например, при описании Софочки, любовницы Афанасия Михайловича: *«Вся еда, которую она готовила, была чуть сладковата – и мясо, и рыба. И сладость эта была как будто не от сахара, а ее собственная, как и запах ее тела, одежды, постели»* [Улицкая 2015 с. 183]. Сладость имеет здесь не только прямое значение, но и переносное – указывает на притягательность этой женщины для немолодого женатого мужчины, неизменную ее привлекательность в течение десятилетий.

Зрение, слух, обоняние, осязание и вкус востребованы писательницей при характеристике внешности и внутреннего мира героев, описании их отношений, способа восприятия ими друг друга и мира. Этот синкретизм уже выходит за границы кинематографичности, возможно, приближаясь к ее новому уровню.

С кинематографическим текстом роднит роман Л.Е. Улицкой также преобладание **диалогов** над описательными и повествовательными фрагментами. Мы уже упоминали о важности диалогов при описании Ольгой своего сна о зеленом шатре или в изображении свадьбы Артура Короля. Еще один пример видим в главе «Бредень». Описанная здесь встреча Ильи Брянского с «гэбэшником» Чибиковым, в результате которой Илья был привлечен «органами» к сотрудничеству, почти полностью основана на диалоге этих двух сильных и умных, но находящихся по разные стороны баррикады людей. В кино диалог героев – не только способ изобразить их беседу, но и инструмент повествования, описания, воссоздания отношений, передачи их трансформаций. Брянский и Чибиков по очереди произносят свои реплики, дополняемые фрагментами внутренней речи Ильи (его рассуждениями и мыслями, поданными

в кавычках и без), между которыми повествователь вставляет лишь небольшие поясняющие фразы, также относящиеся к диалогу: *«Илья наживку проглотил, но тут же и выплюнул»* [Улицкая 2015 с. 308] или представляющие невербальное поведение: *«Подглазные мешочки дрогнули, изобразилась грустная улыбка»* [Улицкая 2015 с. 310]. Совершенно в духе киносценария выглядят фразы между репликами, вынесенные каждая в отдельный абзац: *«Пауза», «Илья молчал», «Пауза...»* [Улицкая 2015 с. 317].

Авторским кинематографическим средством является в романе «Зеленый шатер» прием **«стоп-кадра»**, в качестве которого выступает в произведении эпизод трагической смерти одноклассника главных героев Славы Мурыгина. Не самый симпатичный мальчик погибает под колесами трамвая. Кстати, описание этой смерти вполне кинематографично, весьма зрелищно, представляет собой несколько отдельных кадров, «смонтированных» писательницей: *«Трамвай закричал ужасным голосом, потом взвизгнул, захлебнулся звоном, заскрежетал. Миха упал. Когда открыл глаза, коньки лежали перед его носом. Мутюкина видно не было. Перед трамваем дымилась какая-то куча. Тряпье, кровь, вывернутая нога. Это были остатки Мурыгина»* [Улицкая 2015 с. 38].

Данный эпизод приобретает функции стоп-кадра и время от времени всплывает в тексте, вводится в повествование как картинка: *«На этом же углу, в двух шагах, двадцать лет тому назад трамвай, визжа и скрежеща... да, да, Мурыгин»* [Улицкая 2015 с. 482], *«Переход через трамвайные рельсы, где стоял невидимый миру памятник малолетнему хулигану, погибшему на этом месте двадцать лет тому назад»* [Улицкая 2015 с. 541]. Эпизод становится очень важным для пережившего его Михи, а также для Ильи и Сани в этическом плане: благодаря ему мальчики понимают ценность человеческой жизни, насколько бы незначительной эта жизнь ни была, как бы ни был неприятен погибший человек. Стоп-кадр со смертью Мурыгина возникает в совершенно разные моменты повествования, каждый раз напоминая кому-нибудь из героев о важности жалости ко всем людям, необходимости понимать и ценить каждого, независимо от степени его нравственного совершенства и социальной ценности.

К кинематографическим приемам может быть отнесена и **повышенная эмоциональность**, которая нередко присутствует в тексте романа. Л.Д. Бугаева отмечает «присутствие в кинонарративе напряженных моментов, предполагающих симуляцию в воображении зрителей чувств и мыслей экранных героев» [Бугаева 2016: 136]. Кино напрямую связано с передачей чувств и воздействием на чувства зрителей. Конечно, в кинотексте для этого существуют дополнительные средства – музыка, работа оператора (смена планов, движение камеры и т. п.). Л.Е. Улицкая сочетает при передаче эмоций средства литературы и средства кино, достигая при этом порой невероятного эффекта.

Блистательно описывает она чувство жалости, охватившее Миху после смерти Мурыгина. И это жалость не столько к хулигану Мурыгину, которого мальчик еще минуту назад страстно ненавидел, а ко всему человечеству, *«ко всем людям, и плохим, и хорошим, просто потому, что все они беззащитно-мягкие, хрупкие, и у всех от соприкосновения с бессмысленной железкой мгновенно ломаются кости, разбивается голова, вытекает кровь, и остается одна лишь безобразная куча. Бедный, бедный Мурыгин!»* [Улицкая 2015 с. 39]. Автор использует при описании чувств Михи эпитеты (*беззащитно-мягкие, хрупкие; бессмысленная, безобразная*), синтаксический параллелизм (*ломаются кости, разбивается голова, вытекает кровь*) и другие средства художественной выразительности. Одновременно ею привлекаются кинематографические средства: визуализация (образ «кучи», в которую превратился Мурыгин), быстрая смена кадров, видеоряд (*«вот мелькнувшие в воздухе коньки, вот металлический вопль трамвая и неопрятная куча под трамвайными колесами»* [Улицкая 2015 с. 39]) и др.

Л.Е. Улицкая умеет описать сильные чувства кратко, минимально используя при этом языковые средства. Чувство, как правило, называется определенным словом (*жалость, тревога, счастье, разочарование, восхищение* и др.) и нередко обрисовывается одним предложением. Например: *«Тревога, глубокая, до тошноты, охватила Дулина»* [Улицкая 2015 с. 425]. Здесь, помимо метафорического эпитета (*глубокая*) и гиперболы (*до тошноты*), автор

использует пунктуационно-графическое средство – выделяет краткое предложение, описывающее сильные эмоции персонажа, в отдельный абзац.

Одним предложением очерчивается и счастье Сани, читающего партитуру: «*Саня читал Моцарта, и счастье обрушивалось на него волной, накрывало с головой*» [Улицкая 2015 с. 523]. При описании эмоции использовано сравнение (*волной*), метафора (*накрывало с головой*), гипербола (*обрушивалось*). В описании чувств писательница достигает высокой степени изобразительности, соблюдая при этом кинематографические принципы краткости и конкретности. Языковыми средствами краткой и емкой передачи эмоций могут также быть глаголы: «...*Горько ревновала к несчастной, столь мало ей симпатичной Алене*» [Улицкая 2015 с. 523], «*Полутонов Миха не чувствовал и теперь страдал, отверженный*» [Улицкая 2015 с. 526]. Кинематографическая краткость и определенность должны помочь читателю более точно понять чувства, испытываемые персонажами и важные для дальнейшего действия.

Однако наиболее сильным способом передать эмоции в романе Л.Е. Улицкой становится безэмоциональность. Автор использует этот парадоксальный прием, когда хочет показать такие эмоции, для которых в природе просто не существует слов, описать которые экспрессивно не получится. К числу созданных таким образом картин относится, например, сцена, в которой тетка после похорон матери открывает Ольге семейную тайну. Ольга узнает, что ее дед, Наум Игнатьевич, не умер, а, будучи священником, сослан и затерялся где-то на просторах страны. Тетка спокойно и бесстрастно рассказывает Ольге, что ее мать, Антонина Наумовна, вместе с двумя старшими братьями в пятнадцать лет отказалась от родителей: «*Написали в газету, что Ленин им отец, а партия – мать*» [Улицкая 2015 с. 195]. Невероятная, немыслимая правда вместе со страшными страницами истории России раскрывается перед Ольгой. И при этом повествование бесстрастно. Автор позволяет себе только отдельные упоминания об испытываемых Ольгой чувствах, например, когда она рассматривает переданные ей теткой фотографии: «...*На одной старик в обвисшем пиджаке стоял возле плетня, на кольях*

которого надеты были две крынки, а лицо у него было такое, что у Ольги дух захватило» [Улицкая 2015 с. 196].

Писательница показывает безэмоциональным изображением, что чувства настолько сильны, что передать словами эту запредельную немислимую силу невозможно. Кроме того, бесстрастность выполняет здесь еще одну функцию: показывает, как замерли все чувства Ольги, которая настолько оглушена, что не в силах реагировать эмоционально. Фраза, сказанная повествователем об Ольге: *«Она не могла найти слова, чтобы объяснить себе самой происходящее потрясение»* [Улицкая 2015 с. 197], одновременно относится и к самой писательнице, которая не может найти слова для описания таких сильных чувств.

Бесстрастность, передача эмоций не прямо, а с помощью сменяющих друг друга картин-кадров (тетя Валентина Наумовна, *«ростом еще меньше матери, тоже сухая, тоже длинноносая»*; фотографии из привезенного ею семейного архива; поминки по матери в соседней комнате; слезы Ольги, которые тоже описываются как-то безэмоционально: *«...Ослабла, расплакалась, а ведь так хорошо весь этот тяжелый день держалась»* [Улицкая 2015 с. 197]) также является кинематографическим приемом.

Прием **«авторское повествование»** позволяет Л.Е. Улицкой комментировать происходящее как бы со стороны. В кинофильме такие комментарии звучат как «голос за кадром» – бесстрастный взгляд автора-повествователя на действие и его комментарии в тех местах, где, по его мнению, необходимо что-то уточнить, разъяснить для зрителя / читателя. Например, рассказывая о разном отношении отца и матери к разводу Ольги, автор комментирует: *«Видимо, и Ольга почувствовала отцову слабость: про изменившиеся обстоятельства своей жизни первому рассказала ему, а не матери»* [Улицкая 2015 с. 147]. Интересно, что уже в следующем предложении используется еще один кинематографический прием – флешфорвард, мгновенный временной перенос, попутное замечание о том, что будет происходить далее: *«Но был в этом и расчет, о котором догадались позже...»* [Улицкая 2015 с. 147]. С помощью многоточия автор создает загадку и

указывает, что в свое время читатель узнает об этом *«расчете»*. То есть вставляет в повествование короткий «кадр» из будущего.

После эпизода, в котором бабушка Анна Александровна жалеет Саню, размышляющего о *«власти пола»* и предрекает, что *«ему будет трудно»*, автор комментирует: *«Санины трудности начались гораздо раньше, чем предполагала Анна Александровна»*, и описывает эти трудности, начавшиеся *«с самого раннего возраста»* [Улицкая 2015 с. 236].

Прием «авторское повествование» помогает Л.Е. Улицкой «вести» своих героев от одного параллельно представленного в тексте сюжетного элемента к другому, связывая их между собою. Комментарии автора выглядят как взгляд со стороны, мнение человека, живущего несколько десятилетий спустя и поэтому лучше понимающего происходящее, способного посмотреть на героев и события уже с точной оценкой ситуации.

Кроме того, авторские комментарии служат для подытоживания какого-то сюжетного фрагмента, завершают повествовательный элемент. Например, заканчивая рассказ о многолетней связи Тамары Брин с женатым Марленом, автор кратко, в паре абзацев подводит итог и обрисовывает дальнейшую судьбу всех персонажей этого миниромана, как основных – Тамары и Марлена, так и второстепенных – министра (*«любителя живописи и друга бровастого орденосца»*), портного этого министра и др. В сопоставлении с собственно повествованием такие авторские комментарии выглядят контрастно краткими. Автор демонстрирует в них свою осведомленность о судьбах всех персонажей этой многокомпонентной истории, выполняет роль мудреца, взирающего на все происходящее со стороны, практически роль Бога.

Кинематографический прием **транстрав** (Dolly Zoom) является имитацией работы оператора и необычного, как правило, с помощью компьютерных эффектов, формирования в кинотексте видеоряда. Транстрав определяется как кинематографический спецэффект, в результате применения которого «объект по центру кадра остается неизменным, а окружающее его пространство или фон деформируются» [Борщевский 2019: 48]. То есть камера надвигается на объект

или движется вдоль него, а окружающие предметы движутся в обратном направлении, создавая головокружительный эффект изменения пространства. Этот сильный прием Л.Е. Улицкая использует при описании улиц Москвы, какими их видит учитель Виктор Юльевич наутро после похорон Сталина: *«Людей на улице почти не было. Грузовики еще стояли вдоль улиц, и все напоминало пейзаж после схлынувшего наводнения – растоптанная обувь, шапки, портфели, разлученные навсегда со своими хозяевами, выломанные фонарные столбы, разбитые окна первых этажей. В арке дома – окровавленная стена. Растоптанная собака лежала в подворотне»* [Улицкая 2015 с. 63]. В соответствии со спецификой транстрара автор показывает поступательно движущиеся кадры – страшные предметы, оставшиеся после давки – и идущего вдоль улицы (и одновременно в противоположном направлении – не к этим предметам, а от них) учителя.

Транстрар относится к приемам, которые «выходят за рамки естественного человеческого опыта восприятия окружающего мира» [Борщевский 2019: 46], переводят восприятие из сферы реального в сферу эмоционального и бессознательного. П. Орлов, анализируя транстрар, отмечает, что использование данного эффекта в кино восходит к опытам Альфреда Хичкока и связано с желанием режиссера показать сильные чувства и необычные состояния: эмоциональное потрясение героя, помутнение сознания, влюбленность, подспудную тревогу и т. д. [Орлов 2016]. В приведенном примере восприятия Виктором Юльевичем утренней улицы, с которой только что убрали трупы раздавленных, растоптанных людей, оставив пока все остальные следы произошедшей катастрофы, автором с помощью транстрара передается понимание учителем ужаса от произошедшей накануне катастрофы. В то же время будничные характер перечисленных предметов создает ощущение обычности этого страшного события – одного из многих, которые переживали люди в те жуткие десятилетия.

Еще один кинематографический прием, используемый Л.Е. Улицкой, – **обратный кадр** (флешбэк, ретроспектива). Прием связан с перемещением

временных потоков, к которому часто прибегает автор. Игра со временем, использование писательницей «приемов ретроспекции и проспекции текста» отмечается многими исследователями [Тищенко 2014: 194], но не всеми эти приемы связываются с кинематографичностью. Специфика обратного кадра в том, что происходит не просто временное перемещение, а короткое, мгновенное прерывание последовательности повествования с последующим возвратом в современность. Флешбэк определяется как «короткий ретроспективный эпизод; прерывание хронологического повествования серией кадров, относящихся к более ранним событиям» [Валиахметова 2012: 112]. То есть повествование прерывается мгновенной вспышкой – кадром из прошлого, а затем продолжается. Перемещение во времени с помощью обратного кадра не создает подробной картины прошлого, не передает информации о происходивших там событиях, о людях. Прошлое только упоминается. Читатель понимает, что герой о чем-то вспомнил, но о чем именно – не знает, может только догадываться.

Когда ученики-мальчишки расспрашивают учителя Виктора Юльевича о войне, демонстрируя при этом любопытство и нетерпение: «*А какие орудия? А какие снаряды? А у немцев?*» [Улицкая 2015 с. 48], он отвечает неохотно и коротко. Эффект обратного кадра создается с помощью короткой фразы: «*Воспоминания были тягостны...*» [Улицкая 2015 с. 48]. Становится понятно, что учитель мгновенно переносится из настоящего в нелюбимое им, тягостное военное прошлое, а оживленность, заинтересованность мальчишек контрастирует с его нежеланием вспоминать о войне.

Еще один обратный кадр также связан с учителем. Неожиданное появление в доме Виктора Юльевича двоюродной сестры покойного отца Нино сопровождается обратным кадром: «*Грузинская родня, любимые кухни покойного мужа, из прошлого, из далекого прошлого...*» [Улицкая 2015 с. 65]. На мгновение учитель, а вместе с ним и читатель переносятся в прошлое и тут же возвращаются обратно, чтобы встретить Нино, расспросить ее, накормить... Прошлое мелькает как единичный кадр.

Прием, противоположный обратному кадру, – **флешфорвард**, или «взгляд в будущее» – повествовательная техника, состоящая в представлении событий, которые «при определенных обстоятельствах могли бы произойти в будущем» [Познин 2019: 107]. В повествование о настоящем вклинивается один кадр (эпизод, картинка) из будущего. Ничего конкретного сказано за один кадр быть не может, скорее создается намек, загадка, и читатель понимает, что в ходе дальнейшего повествования он, скорее всего, найдет ответ на эту загадку.

Флешфорвард используется Л.Е. Улицкой очень часто. При одном из первых упоминаний хулиганов Мурыгина и Мутюкина автор характеризует их следующим образом: «...*Враги рода человеческого, имена которых, Мурыгин и Мутюкин, послужат основой для будущей филологической игры и по многим причинам стоят упоминания*» [Улицкая 2015 с. 12]. Это даже не один, а сразу несколько флешфорвардов: читатель узнает о некой «*филологической игре*» и получает намек на множество событий, с которыми хулиганы связаны по «*многим причинам*». Флешфорвард не дает конкретной информации, перед глазами читателя / зрителя мелькают несколько кадров из будущего, которые он затем будет стремиться уточнить в ходе дальнейшего чтения.

Прием флешфорварда может реализоваться в тексте даже не одним предложением, а более мелкой единицей – словосочетанием. Так, случайного соратника Михи по стычке с хулиганами Игоря Четверикова повествователь называет «*будущим диссидентом*»: «...*Не напрасно потрепали этого будущего диссидента сверхъестественно прозорливые мелкие хулиганы*» [Улицкая 2015 с. 29]. В двух словах набрасывается эскиз судьбы этого далеко не главного, эпизодически упоминаемого в дальнейшем героя.

В двух словах прочертить судьбу, дать намек с помощью флешфорварда на непростое будущее Л.Е. Улицкая может и для главного героя. Например, когда Виктор Юльевич смотрит на Миху, он чувствует тревогу за этого близкого ему по духу мальчика: «...*При внимательном взгляде прочитывалась будущая корявая судьба*» [Улицкая 2015 с. 54]. Повествователь устами героя тут же пытается уйти от трагических пророчеств: «*Нет, нет, никаких пророческих*

амбиций, просто беспокойство...» [Улицкая 2015 с. 54], однако тревожное предсказание уже прозвучало, и читатель готов воспринимать дальнейшее повествование сквозь призму этого флешфорварда, готов узнать, как непросто сложится «корявая судьба» одного из главных героев.

Использование приёмов флешбэка и флешфорварда может быть объяснено стремлением писательницы «руководить восприятием читателя, осуществляя неожиданные перемещения во времени и пространстве, варьируя масштабы плана, сжимая и растягивая время текста, согласно авторскому замыслу» [Маркова 2017: 134].

Кроме того, с кинематографичностью, по нашему мнению, связано преимущественное использование Л.Е. Улицкой **коротких предложений**. Это предложения, словно заранее адаптированные для киносценария: *«Все напряглись и затаились. По городу шли обыски, аресты. Подсчитывали жертвы»* [Улицкая 2015 с. 504]. Более длинные предложения являются, как правило, простыми, осложненными чаще всего однородными членами, что также придает синтаксическому строю «рваный» характер: *«Улицы, скопления людей, резких шумов Алена боялась, выходила во двор только в сопровождении Сани»* [Улицкая 2015 с. 522]. Используемые автором сложные предложения чаще всего бессоюзные: *«Эдика увезли, он до сих пор не вернулся»* [Улицкая 2015 с. 507]. Синтаксические изыски для Л.Е. Улицкой оказываются излишними. Они только отвлекали бы восприятие от основного – повествования о событиях, о действиях. Данная особенность характерна для киносценариев.

По мнению Т.Н. Марковой, «использование словесностью приемов киноискусства связано с доминированием в современной культуре “клипового мышления”, воспринимающего действительность посредством разрозненных аудиовизуальных образов» [Маркова 2017: 135]. Учитывая справедливость данного замечания, отметим всё же, что Л.Е. Улицкой удаётся в романах, даже вводя кинематографические приёмы, избегать «клипового мышления» и создавать тексты, в которых разрозненные элементы, обозначенные в том числе с помощью кинематографических инструментов, слиты воедино.

Один из вопросов, который встает перед исследователем, увидевшим множество элементов кинематографической эстетики в тексте романа Л.Е. Улицкой «Зеленый шатер», – это вопрос о степени **осознанности** автора при использовании этих средств. Осознавала ли писательница, что создает кинороман, что ее произведение очень многое роднит с кинофильмом? Ответить на этот вопрос однозначно весьма сложно, однако можно отследить отношение автора к кино и увидеть те моменты, когда она осознанно вводила в текст отсылки к кино.

Описывая сцену сражения Сани с хулиганами, Л.Е. Улицкая конструирует сравнение: *«Нож лежал, как в кино, посреди пропитанного кровью островка снега»* [Улицкая 2015 с. 28]. Сравнение показывает, что писательница видит картину словно со стороны, на экране кинозала. Ее привлекает визуальный кинематографический образ: белый снег, на котором – контрастное красное пятно крови и нож.

С использованием кинообраза Л.Е. Улицкая создает описание Виктора Юльевича, учителя литературы, только появившегося в школе и оказавшего в дальнейшем огромное влияние на друзей-мальчишек: *«Он был скорее молодой, лицо красивое, почти как у киноактера, но излишне подвижное»* [Улицкая 2015 с. 41]. Сравнение с киноактером вроде бы лестно для учителя, оно указывает на внешнюю привлекательность, однако благодаря этому сравнению более контрастно выглядят последствия его фронтальной контузии – подергивания лицевых мышц.

Образ кино, кроме того, выступает как способ сохранить лучшие моменты жизни, запечатлеть их так, чтобы не забыть и в дальнейшем бережно извлекать из памяти. Например, рассказывая о детских воспоминаниях Кости, важной частью которых является отчим Илья, автор пишет: *«Все, что происходило, каждый прожитый день и час остались, как киноленка, годная к новому просмотру: и ловля рыбы с лодки, и ночевка на сеновале...»* [Улицкая 2015 с. 153]. Сравнение показывает точность воспоминаний, их свежесть и прочность,

символом чего является образ способной сохранить происходящее киноплёнки, шире – образ кино.

Для писательницы важны типовые сценарии кино, которые обнаруживаются в жизни. Это, в первую, очередь любовные сценарии. Например, описывая новый этап отношений отца Оли Афанасия Михайловича и его бывшей секретарши Софьи Марковны, она замечает: *«Началась вторая серия длинного кино о большой любви»* [Улицкая 2015 с. 182]. Это показывает, что Л.Е. Улицкая не проводит непреодолимой границы между жизнью и кино, подчеркивает, что в жизни иногда бывает «как в кино».

Более того, представление о типичности киносюжетов может сознательно обыгрываться автором. Так, будущий муж Геннадий заявляет Гале Полухиной: *«...Я вас давно поджидаю. Пойдемте в кино!»* [Улицкая 2015 с. 274]. В следующем же абзаце писательница обыгрывает эту фразу: *«Дальше и было все как в кино. И замелькало с такой же быстротой»* [Улицкая 2015 с. 275]. «Как в кино» для Л.Е. Улицкой не означает «скучно» или «неинтересно», просто – «как обычно», как часто бывает, как у многих происходило. Для неудачницы Гали знакомство с Геннадием и брак с ним – вожаделенная мечта, полностью меняющая жизнь и делающая ее счастливой. Отношения «как в кино» не подошли бы более изысканной и тонкой Ольге, но для Гали они – лучшее, чего можно ожидать в жизни.

Радуетса тому, что жизнь складывается как в кино, правда, с уточнением «как в лучшем кино», и вернувшийся из трехлетнего лагерного заключения Миха: *«Все шло тихо-тихо, как будто в сумерках и на цыпочках, и, несмотря на безденежье, скудость, глубоко упрятанный стыд отказа от той прежней, дерзкой и яркой жизни, домашнее счастье освещало их четырнадцатиметровую комнату, и все было крупным планом, как в лучшем кино, как в любимых стихах»* [Улицкая 2015 с. 564]. Для Миши эта банальная тишина, это тихое семейное счастье очень дороги.

Данные наблюдения не дают нам согласиться с И.А. Мартьяновой, которая отмечает в произведениях Л.Е. Улицкой негативное восприятие ею кино как

ненастоящего, фальшивого мира [Мартьянова 2008: 337]. Возможно, элементы негативизма есть в других произведениях писательницы, но в романе «Зеленый шатер» Л.Е. Улицкая воспринимает кино как мир, в котором описания эффектны, герои красивы, а сюжеты типичны. Назвать такое восприятие негативным нельзя.

Выводы

Кинороман появляется в литературе в 1920-1930-х годах, после того как в жизнь людей вошел кинематограф со своей особой эстетикой, своими законами развертывания повествования. Это синтетический жанр, включающий особенности, свойственные кино, в привычную систему романа с его большим объемом, многочисленными героями и многомерностью повествования. Кинематограф привносит в роман зрелищность (яркость повествовательных моментов), сценичность (формирование повествования как смены сцен и эпизодов), монтажность (принцип резкой смены сцен и эпизодов, без смягчающих и связующих элементов между ними, с изменением масштаба кадра), динамичность (стремительность развития действия), особый характер изобразительности, языковые особенности (повествование при помощи глаголов настоящего времени и др.). Писатели могут использовать в художественном тексте приемы, связанные с работой оператора, создавать для читателя «эффект присутствия», включать его в действие и т. п.

Мы понимаем кинороман как жанровую разновидность художественного текста, в котором присутствуют элементы кинематографичности – зрелищность, визуализация, сценичность, монтажность, динамичность, смена временных и пространственных планов и др.

Кинороман развивается в российской и зарубежной литературе вот уже в течение ста лет. Писатели могут использовать кинематографические приемы осознанно, а могут – на уровне интуитивного стремления к новизне формы, в поиске авангардного, модернистского построения произведения большого объема. Кинороман в этой связи соответствует требованиям современной культуры с ее стремлением отойти от привычных форм и схем и найти такие,

которые будут по-новому воздействовать на читателей, будить их воображение, поражать их художественное восприятие.

Внесла свой вклад в формирование русского киноромана и Л.Е. Улицкая, в частности, ее кинороман «Зеленый шатер», в котором элементы кинематографичности реализуются на сюжетном уровне и на уровне формы произведения. К сюжетным ходам Л.Е. Улицкой, являющимся кинематографичными по сути, можно отнести движение сюжета по нескольким параллельно развивающимся линиям; быструю смену сцен; перемещение временных потоков; пространственное и персонажное перемещение; эффектные сюжетные повороты.

Писательница применяет в тексте множество специфических авторских приемов, которые можно охарактеризовать как кинематографические. К ним относятся включение читателя в пространство произведения; визуализация, в том числе использование цветовых образов, эстетических характеристик, эффекта «проявления», описание невербального поведения героев, зрелищность; короткие предложения; преобладание диалогов в повествовательной структуре текста; повышенная эмоциональность в одних фрагментах и полное отсутствие эмоций в других; авторские повествование, а также специфические кинематографические приемы – «стоп-кадр», транстрав, флешбэк, флешфорвард.

Л.Е. Улицкую можно отнести к писателям, обладающим кинематографическим мышлением. Эстетика и поэтика кино воздействуют на нее на сознательном и бессознательном уровне, вызывая потребность кинематографического построения художественного текста. Автор добивается в романе «Зеленый шатер» максимальной зрелищности, изобразительности, объемности, краткости и точности, вовлекает в восприятие текста различные каналы получения читателем информации – зрительный, слуховой, даже обонятельный, осязательный и вкусовой, описывая синкретичное восприятие мира всеми органами чувств сразу и выводя кинематографическую составляющую текста на новый уровень. Автору близка поэтика и эстетика кино,

с ее специфическим требованиями к внешности героев, тяготением к изобразительным эффектам и типичными сюжетами.

Обращение Л.Е. Улицкой к стихиям визуального, обонятельного, осязательного, кинематографичность ее мышления связаны со стремлением автора выйти за границы привычной художественности, найти новые способы взаимодействия с читателем и воздействия на него. Кинематографические средства становятся при этом инструментами, адекватными целям автора, способными обслужить ее расширяющееся восприятие мира.

ГЛАВА 3. ЭЛЕМЕНТЫ ПУБЛИЦИСТИКИ В РОМАНАХ Л.Е. УЛИЦКОЙ

3.1. Особенности взаимодействия публицистики и романа: к истории вопроса

Е.Г. Муценко называет роман реалистическим жанром, «исторически взаимосвязанным с судьбой реалистического метода» [Муценко 1989: 3]. Одной из граней реалистичности романа становится его взаимодействие с публицистикой.

И.А. Дедковым дана следующая дефиниция понятия публицистики: «Род литературы и журналистики; рассматривает актуальные политические, экономические, литературные, философские и другие проблемы» [Дедков 1987: 312]. В толковом словаре публицистика определяется как «литература по актуальным общественно-политическим вопросам современности, текущей жизни общества» [Ожегов 1999: 630]. Публицистика тесно связана с художественной литературой, и для исследователей несомненны взаимодействия разного типа и взаимопроникновение между художественной и публицистической ипостасями текста.

Способы взаимодействия публицистики и художественной литературы имеют две основных линии – проникновение средств художественной поэтики в публицистический текст и проникновение элементов публицистики, документальности в текст художественный. Первое направление данного взаимодействия изучено лучше, при этом материалом для исследования чаще всего являются произведения публицистического характера, написанные известными русскими писателями.

В.И. Шкляр в диссертационном исследовании характеризует способ взаимодействия публицистики и художественной литературы как продуктивно-творческую интеграцию. При этом исследователь подразумевает необходимость проникновения художественности в публицистический текст с тем, чтобы повышать его воздействие на читателя. По мнению В.И. Шкляра, необходимо

«обращение мастеров слова к слову умному и правдивому» [Шкляр 1988: 3], то есть писатели должны создавать публицистические тексты, используя свое художественное мастерство, на высоком художественном уровне.

С точки зрения художественной составляющей рассматривается публицистика Н.С. Лескова. К.А. Черемисина характеризует ее как «художественную систему», в которой проявлялись специфические качества личности автора: «...Склонность к социокультурному анализу окружающей действительности, к открытому выражению гражданской позиции и, вместе с тем, к философствованию, к целостности мировидения» [Черемисина 2013: 6]. Т.М. Степанова анализирует публицистику Б.К. Зайцева и художественные искания автора в этой сфере, отмечая, что для писателя публицистика – это «и средство массовой коммуникации, и высокое искусство» [Степанова 2005: 4]. Мотивом, послужившим обращению писателя к публицистике, выступает, как видим, его стремление к социальному, гражданскому и философскому осмыслению реальности.

В процессе анализа публицистической литературы, в которой присутствуют значительные художественные элементы, возникло понятие «художественной публицистики». Т.М. Степанова определяет данное явление как «уникальное по своей полифункциональности, синтетичности (и, одновременно, аналитичности) содержания и формы» [Степанова 2005: 3].

С.М. Балувев рассматривает художественную публицистику в творчестве А.Ф. Писемского, отмечая, что благодаря публицистическому началу произведения писателя были «исторически прогрессивными» [Балуев 1998: 3], демократичными, раскрывали проблемы крестьянства и состояния общества, а благодаря художественному началу А.Ф. Писемскому удавалось оказывать сильное воздействие на своих читателей, привлекая внимание к актуальным проблемам того времени. Н.Н. Дробышевская анализирует художественную публицистику, которая создавалась советскими писателями для русской периодической печати (газета «Красная звезда») во время Великой Отечественной войны. Она обращает внимание на основной жанр, в котором

реализовывалась такая публицистика, – художественный очерк и его значение в «формировании образа сражающегося народа» [Дробышевская 2003: 15].

Художественная публицистика становится особенно актуальной в периоды идеологической борьбы, значительных социальных трансформаций, важных общественных событий, когда писатели стремятся высказать свое мнение в публицистическом тексте с тем, чтобы воздействовать на граждан страны напрямую, без посредства художественного произведения. Развивается художественная публицистика и в наше время. Е.В. Любезная анализирует публицистические произведения Т.Н. Толстой, отмечая их сходство с художественным творчеством писательницы, которое влияет на ее публицистику и помогает автору «эффективно выразить эстетическое отношение... к современной действительности» [Любезная 2006: 6]. С.В. Шахова обращается к публицистическим текстам Э.В. Лимонова, для которого публицистика стала способом изложения его политических взглядов [Шахова 2014]. Т.М. Евдокимова отмечает сочетание рационального и эмоционального в публицистике Д.Л. Быкова [Евдокимова 2016].

Все исследователи, рассматривающие художественную публицистику [Балуев 1998; Дробышевская 2003; Любезная 2006; Степанова 2005; Черемисина 2013; Шахова 2014 и др.], отмечают ее значение с точки зрения общественной ситуации того времени, когда эти произведения создавались. Несомненно, художественная составляющая играет в текстах такого типа прикладную роль, призвана усиливать идейное, идеологическое, эмоциональное воздействие на читателя, обслуживать публицистичность, помогать тексту в достижении его социальной цели. Создание художественной публицистики мастерами слова говорит об их активной гражданской позиции, неравнодушии, стремлении проанализировать жизнь общества, высказать о ней мнение и, в конечном итоге, сделать ее лучше.

Для нашего исследования важно рассмотреть вторую линию взаимодействия публицистической и художественной литературы – проникновение элементов публицистики в художественный текст.

Результаты такого проникновения литературоведы чаще всего обозначают как «публицистическое начало». Публицистическое начало обнаруживается исследователями в произведениях самых разных авторов: М.Е. Салтыкова-Щедрина [Фуникова 2012], И.С. Шмелева и В.Н. Крупина [Белова 2012], В.Г. Распутина [Алейников 1991] и др. К примеру, Е.В. Ласточкина анализирует публицистическое начало в прозе С. Довлатова и отмечает авторские приемы усиления публицистичности текста: вставные компоненты – «Письма к издателю» в повести «Зона», детализацию, «интимизацию повествования», «невидимое морализаторство» и др. [Ласточкина 2013: 5]. Как видим, все эти элементы связаны с усилением в тексте авторского начала, с приравниванием роли автора и повествователя, с сокращением дистанции между автором и читателем.

Для обозначения способа взаимодействия анализируемых начал в художественном тексте используется также термин «синтез художественных и публицистических элементов». На материале военной прозы В.М. Гаршина (рассказов «Четыре дня», «Трус», «Денщик и офицер») данное явление рассматривает А.С. Юсяев [Юсяев 2017]. М.В. Безрукавая обнаруживает такой синтез в произведениях современного писателя Ю.В. Козлова, отмечая в текстах писателя выдвижение на передний план исторического и политического дискурсов, изображение автором в качестве героев «активно размышляющих, пишущих субъектов» [Безрукавая 2015: 1576], которые становятся рупором общественных идей автора.

Л.В. Соколова отмечает «интенсивность вторжения публицистичности в художественную образную ткань произведения» [Соколова 1990: 3] в советской прозе 1980-х годов. Она считает публицистичность «заметной тенденцией литературного процесса» этого периода [Там же] и называет книги «Плаха» Ч.Т. Айтматова, «Печальный детектив» В.П. Астафьева, «Пожар» В.Г. Распутина, «Все впереди» В.И. Белова и другие «произведениями пограничной формы» [Там же: 4]. На вторжение публицистичности в

произведение, по мнению исследователя, влияет активная гражданская позиция писателя.

Публицистическое начало обнаруживается и в романах. Существует понятие «публицистический роман», выдвигаемое рядом исследователей [Шарифова 2011а], а также социально-публицистический роман [Ахметьянова 2015]. С.Ш. Шарифова считает, что публицистический роман – это достаточно сложное явление, включающее несколько жанровых разновидностей: «эпистолярный роман, роман-эссе, роман-очерк, роман-репортаж, роман-интервью, роман-исповедь, роман-памфлет и т. д.» [Шарифова 2011а: 33]. Она отмечает, что публицистический роман (публицистически-художественную литературу) необходимо отличать от документального романа (документально-художественной литературы) [Там же].

Роман с уклоном в публицистику (с элементами публицистики, публицистическим началом) и классический роман обладают чертами сходства и различия. Выявляются различные формы взаимодействия и взаимовлияния публицистического и художественного пластов в жанре романа. Публицистическое начало проявляется в ряде приемов, которые применяют писатели:

– создание реального исторического контекста: упоминание реальных событий, построение сюжета на известных исторических фактах, включение вымышленного героя в реальные исторические события эпохи, в которую он живет [Бозрикова 2012];

– введение в произведение персонажей, ассоциируемых с реальными историческими деятелями [Казакова 2016] или даже реальных персонажей. В первом случае для читателя становится обязательным дешифровать заложенный смысл, определить, кто именно стал прообразом персонажа романа. Автором могут использоваться созвучные фамилии, аллюзии, намеки и т. п. Во втором – звучит реальная фамилия и другие указания на исторического деятеля, что исключает возможность неоднозначного понимания;

– рассмотрение автором актуальных проблем – политических, социальных, экономических и др. [Ерофеева 2009]. При этом «в художественном творчестве смягчается прямолинейность публицистики» [Соколова 1990: 11] и поднимаемые автором проблемы получают естественное раскрытие посредством сюжетных ходов, описания происходящих с героями событий. Уменьшается назидательность непрямо высказываемых автором мыслей;

– введение в текст активных, размышляющих героев, которые в монологе или диалоге высказывают общественно важные идеи [Безрукавая 2015: 1576]. Как правило, эти герои (или один из них) являются «голосом» автора в тексте, в их уста писатель вкладывает свои мысли и мнения. Такие персонажи в драматической традиции называются резонерами автора [Пашкова 2018: 70];

– авторские отступления, в которых писатель на время уходит от сюжетной линии произведения. Он может комментировать поступки героя, может вспомнить какие-то события своей жизни, может перейти к «отступлениям общего характера» [Семухина 2017: 916];

– диалог автора и читателя как особый вид авторского отступления, в котором автор пытается воздействовать на читателя, передать ему свои «эстетические, социально-философские и нравственно-философские воззрения» [Семухина 2017: 914]. Целью писателя становится характерный для публицистики «максимально тесный контакт с читателем» [Соколова 1990: 6]. При этом автор становится полноценным героем произведения, его образ живо воспринимается читателем как несущий определенные установки, обладающий определенным мировоззрением. Конечно, такой диалог является мнимым, происходит «создание иллюзии диалога автора и аудитории в рамках художественного целого» [Там же: 920], но он способен оказать воздействие на читателя, его понимание ситуации;

– стремление типизировать ситуации и героев, уйти от изображения частных случаев к обрисовке явлений, имеющих значение для всего общества и «сделать широкий этический вывод» [Максимкина 2008: 7];

– включение в структуру произведения «частей, являющихся нехудожественными: в них анализируются экономические тенденции, статистические данные» и т. п. [Дронова 2014: 498];

– использование документов, архивных материалов, отрывков из газетных публикаций, «введение в художественные образцы официального письменного свидетельства эпохи» [Максимкина 2008: 7], «реальных фактов, которые сами по себе обладают значительными социально-типическими свойствами» [Муравьев 1987: 98]. Документы логично встраиваются в текст романа, и читатель может даже не знать точно, являются они реальными или смоделированы по образцу реальных самим писателем;

– автобиографизм, мемуарный характер произведения – особенность, актуальная в том случае, если автор пишет о времени, когда он сам жил, или о жизни старших членов своей семьи. В текст вводятся личные воспоминания автора, упоминаются события, в которых он лично участвовал, герои, с которыми он лично был знаком, и т. п. Автобиографизм может быть полным, если произведение позиционируется как документальное (мемуары) и автор пишет от первого лица, хотя необходимо учитывать, что и в этом случае рассказчик – это не просто автор, а автор-повествователь и он не может полностью соответствовать автору, абсолютно точно воплощать его. Чаще автобиографизм неполный, частичный, и в образе повествователя есть как черты реального персонажа (автора), так и элементы художественного вымысла. Реальное и вымышленное в образе повествователя могут находиться в самых разных пропорциях;

– проявляется публицистичность и в языке произведения, то есть художественный текст обретает особый «характер языковых средств, ораторскую стилистику» [Соколова 1990: 7], стиль очерка и репортажа. Используются элементы экспрессивного синтаксиса: риторические вопросы и восклицания, вопросно-ответный прием, антитезы, повторы и т. п.

Художественные компоненты противостоят в тексте романа публицистическим. Это, во-первых, вымышленные герои и события, «домысел

на основе фактов реальной действительности» [Родикова 2017: 395], во-вторых, стилизация реальных документов, в-третьих, все случаи, когда автор, «не нарушая сути произошедшего, отступает от известного факта» [Максимкина 2008: 7]. Отступления от фактологической составляющей могут быть более или менее значительными, более или менее явными для читателя. Художественность также проявляется в авторских трактовках происходящего, в осмыслении исторических событий с субъективной точки зрения конкретного описывающего их человека.

Интересно, что один из компонентов романного текста – авторское осмысление описываемых событий – парадоксальным образом одновременно относится и к сфере художественного, и к сфере публицистического. Авторская оценка, трактовка, высказывание автором текста собственного мнения необходимы и важны как в художественном, так и в публицистическом тексте. Именно этот элемент художественного текста может выступать и как публицистический, поскольку для публицистики очень важно яркое авторское начало, мнение автора, его творческая индивидуальность [Сопова 2015].

Романы с элементами публицистики обладают особыми способами воздействия на читателя. Воспринимая текст, читатель понимает, что ряд события и героев реальны, а ряд – созданы воображением писателя. При этом для читателя в определенный момент происходит стирание границ между документальным и вымышленным, и чаще всего – в сторону реального. Читатель начинает воспринимать все, описанное в книге, как документальное повествование.

Необходимо понимать, что признаки публицистичности в структуре романа могут проявляться в большей или меньшей степени. В том случае, если они преобладают над художественной составляющей, если публицистика «доминирует над сюжетом, образами, деталями» [Бочаров 1958: 93], роман может быть квалифицирован как публицистический. Если же художественность преобладает, а элементы публицистичности имеют вспомогательный характер, способствуют достижению автором его цели оказать воздействие на читателя, то

роман является художественным (с публицистическим началом, элементами публицистичности, публицистическими мотивами и т. п.).

Публицистические мотивы обнаруживаются исследователями в различных романах русской, российской и зарубежной литературы.

Н.Ю. Казакова заявляет о необходимости осмысления публицистического пласта романа Ф.М. Достоевского «Бесы». Исследователь связывает данный пласт с героем романа Петром Верховенским, образ которого отсылает к реальному историческому лицу – революционеру-террористу С.Г. Нечаеву. Н.Ю. Казакова считает, что в образе Петра Верховенского писателем изображен «архетип политического радикала» [Казакова 2016: 92]. Созданный писателем образ выступает как типический, что вполне соответствует требованиям публицистичности.

С.А. Бозрикова отмечает возможности синтеза публицистического и художественного в романе non-fiction и рассматривает это явление на материале романа «Хладнокровное убийство» Т. Капоте. В данном детективном произведении описана история реального преступления, совершенного в 1959 году в штате Канзас, США. Практически все персонажи, выступающие в произведении, реальны. С.А. Бозрикова определяет роман non-fiction как «гибридный жанр, в котором творчески комбинируются свойства публицистики и художественной литературы» [Бозрикова 2012: 179]. По форме произведение является художественным (в нем есть все элементы композиции драматического текста, используется художественная изобразительность), а по сути – публицистическим. Его назначение – рассказать читателям о событиях, происходивших на самом деле.

Анализируется публицистичность как черта романов, относящихся к зарубежной литературе и литературе народов России. О.А. Дронова характеризует природу романа Э. Регера «Союз крепкой руки» как положение «между литературой и публицистикой» [Дронова 2014]. А. Кутбидинов анализирует публицистические аспекты в романе «Дар панохи Хиндукуш» («Пристанище – Гималай») афганского писателя Ш. Ханифа [Кутбидинов

2015]. Н.К. Усмонова рассматривает публицистические мотивы в романе Дж. Одина «Бег времени» и характеризует их как средства передачи исторической правды [Усмонова 2012]. М.П. Одесский анализирует роман итальянского писателя К. Малапарте «Бал в Кремле» и рассматривает в его структуре публицистический диалог [Одесский 2019].

Есть жанровые разновидности романа, публицистичность которых выше, чем у других разновидностей, например, производственный роман, где происходит «возвеличивание публицистики» [Гаганова 2013: 6]. Производственный роман был широко распространен в советской литературе, начиная с 1920-х годов. В произведениях данного жанра главной проблемой была организация социалистического производства, а для авторов важно было поэтизировать труд, близко к действительности описывать производственный процесс, создавать положительные образы рабочих – передовиков производства и руководителей предприятий, отрицательные – нарушителей производственной дисциплины, тунеядцев. Психология личности отходила на второй план, а на передний выступала проблема социального воспитания советского человека – идейного строителя социализма. В результате художественная составляющая производственных романов нередко была ослаблена, а усиливалось очерковое, публицистическое начало. Т.А. Никонова отмечает, что в производственных романах о социалистическом строительстве 1930-х годов само жанровое обозначение выходит «за пределы художественной литературы» [Никонова 2020: 44].

В современной русской литературе черты публицистичности обнаруживаются в романе «Идущие в ночи» А.А. Проханова, посвященном военным действиям в Чечне. По мнению М.А. Ерофеевой, автор рассказывает о событиях второй Чеченской кампании «с двух точек зрения: публициста и художника» [Ерофеева 2009: 50]. Признаками публицистичности являются также «острые социальные, философские, нравственные проблемы», затрагиваемые писателем [Там же]. В результате синтеза художественности и публицистичности роман превращается в «роман-репортаж, представляющий

живой и оперативный отклик на важнейшие события новейшей истории России» [Там же].

Жанровую природу романа лауреата Нобелевской премии по литературе 2015 года С.А. Алексиевич «Время секонд-хенд» О.В. Родикова и А.М. Саркисян характеризуют как «органическую взаимодополнительную контаминацию публицистики и художественной литературы» [Родикова 2017: 394]. Авторская находка С.А. Алексиевич состоит в том, что «жанры публицистики обрамлены рамкой романа-исповеди, благодаря тому, что писательница объединила интервью, взятые у разных людей в разные годы, одной тематикой» [Там же: 395]. Исследователи характеризуют роман как «художественно-публицистический текст» [Там же: 396], а также «документально-художественный» [Басова 2009: 93], однако мнение Нобелевского комитета, вручившего автору произведения премию именно в области художественной литературы с формулировкой «за её многоголосное творчество – памятник страданию и мужеству в наше время» [Рожков 2015], показывает, что в современном литературоведении преобладающей составляющей подобных текстов принято считать художественную, а звучащие в тексте публицистические мотивы относят к элементам многоголосия, полифонии.

Вообще внимание Нобелевского комитета к тексту такого типа, его выделение среди других художественных произведений нашего времени говорит о высокой оценке мировым научным сообществом публицистичности, органично вошедшей в художественный текст.

3.2. Элементы публицистики в романе Л.Е. Улицкой «Казус Кукоцкого»

В романе «Казус Кукоцкого» ученых привлекают образ врача и человека Павла Алексеевича Кукоцкого [Латыпова 2017], созданное автором потустороннее пространство [Гюнтер 2015], интерпретация идеи «вечной женственности» [Глазинская 2017] и другие вопросы. Роман в целом хорошо исследован, однако признаки публицистичности в нем изучены недостаточно и требуют осмысления. Необходимо рассмотреть способы формирования в романе диалогизма, характерного для публицистики, и другие публицистические элементы или сугубо публицистические способы прозаического повествования.

Действие в романе «Казус Кукоцкого» происходит в течение 60 лет – от начала XX века до 1960-х годов. Наиболее значимые исторические события, описанные в романе, – это репрессии в период культа личности И.В. Сталина и Великая Отечественная война. Жизнь героев романа разворачивается в историческом контексте, проходит на фоне реальных исторических событий. Как отмечает А.В. Фролова, в современном романе на первый план обычно «выдвинут человек и его жизнь на фоне истории» [Фролова 2018: 215].

Ввиду этого публицистичность романа соотносится с исторической основой повествования. История становится документальной основой для публицистической составляющей, той сильной базой, на которой развивается публицистичность. Именно исторические факты, звучащие в романе, и придают повествованию достоверность, делают его злободневным, а их трактовка даёт автору возможность высказать собственное мнение, что очень важно для публицистичности романа.

Култ личности И.В. Сталина и связанные с ним «дело врачей», гонения на генетику не просто упоминаются в романе, а влияют на жизнь его героев. Например, в период разворачивания «дела врачей» Павел Алексеевич Кукоцкий понимает, что *«всех, поголовно всех врачей вовлекают в соучастие в позорном обвинении»* [Улицкая 2017 с. 145]. Сам Кукоцкий уверен в невиновности обвиняемых в убийствах врачей-евреев, более того, «дело врачей» влияет на его

душевное спокойствие: *«Павел Алексеевич переживал сильнейшую депрессию и впервые в жизни задумался о самоубийстве»* [Улицкая 2017 с. 145]. Интересен прием, с помощью которого Л.Е. Улицкая объясняет, как Павлу Алексеевичу удается выйти невредимым из всех подобных «дел», не стать репрессированным в течение 1930-1950-х годов. Как известно, это было возможно для людей его положения только в случае предательства своих друзей и своих идеалов. Павел Кукоцкий находит оригинальный способ: он всегда вовремя уходит *«в очередной запой»* [Улицкая 2017 с. 144].

Упоминается судьба родителей Елены, входивших в общину толстовцев, «толстовскую коммуну». Рассказчик дает читателю понять, что они репрессированы и расстреляны: *«Судьба ее родителей с самого тридцать восьмого года была покрыта непроницаемой тайной. Десять лет без права переписки окончились давным-давно...»* [Улицкая 2017 с. 149]. Самой Елене удалось выжить чудом: ее удочерила бабушка, юридически отделив таким образом от остальных репрессированных членов семьи. История Елены позволяет автору рассказать о коммунах толстовцев, интересном и необычном укладе их жизни, их воззрениях и отношениях с советской властью.

Коснулись репрессии и важного члена семьи Кукоцких – домработницы Василисы. Василиса была послушницей в монастыре, а когда советские власти закрыли монастырь, она вместе с бывшей настоятельницей матерью Анатолией пошла в добровольную ссылку, продлившуюся одиннадцать лет – *«суровых, мучительных и героических для старой настоятельницы и благодатных для Василисы»* [Улицкая 2017 с. 101]. С помощью этой истории Л.Е. Улицкая вводит в роман сведения о репрессиях духовенства.

История знакомства Павла Алексеевича и Елены позволяет Л.Е. Улицкой ввести в роман описание военного тыла: *«Сибирский город, в котором до войны набиралось едва пятьдесят тысяч, ломился от эвакуированных <...>. Люди, как кильки в банке, забивали каждую щель, каждую норку»* [Улицкая 2017 с. 21]. Читатель погружается в мир, в котором *«ведро теплой воды – немыслимая роскошь»* [Улицкая 2017 с. 23], в котором ценятся выше любых богатств дрова и

немудреная еда. Город обозначен в романе как *«небольшой сибирский городок В.»* [Улицкая 2017 с. 17], то есть он типизирован, писательница создает собирательный образ, чтобы показать, что такая ситуация была везде, в каждом городе за Уралом. Описание тяжелого быта эвакуированных и серой, безрадостной жизни сибирского городка позволяет писательнице еще более оттенить яркость переживаемых влюбленными чувств: *«...Она испытывала к Павлу Алексеевичу любовь такого градуса, которого прежде не знала»* [Улицкая 2017 с. 23].

В изображении важных исторических событий послевоенного времени Л.Е. Улицкая обращает внимание на феномен диссидентства, который воплощается посредством образа лучшего друга Павла Алексеевича, и в романе появляются *«диссиденты, настырные и вдохновенные, вроде старого Гольдберга и его сыновей»* [Улицкая 2017 с. 419], а также на богему (творческую, художественную интеллигенцию), с которой по сюжету становится связана дочь Кукоцкого Татьяна.

Регулярные описания встреч доктора с Гольдбергом позволяют ввести в текст произведения обсуждения ситуации в стране, свободы слова и других вопросов. Образ самого Гольдберга – это образ политического заключенного, который был неоднократно осужден по самым разным обвинениям, пережил различные неприятности, *«с тридцать второго года пребывал то в лагерях, то в ссылках, то в каких-то провинциальных дырах»* [Улицкая 2017 с. 43], при этом прослужил военным врачом всю войну, а затем эмигрировал из России. Кажется, что в образе этого героя писательница попыталась контаминировать несколько возможных вариантов биографий людей, не согласных с официальной властью СССР.

Богемная жизнь также связана с неприятием государственных порядков. Ее представители – музыканты, художники, скульпторы и другие творческие люди, которых в СССР нередко объявляли тунеядцами, поскольку они не числились официально работающими в какой-то организации. Татьяна, начав совместную жизнь со своим возлюбленным, саксофонистом Сергеем,

включается в богемное бытие: *«Утренняя и дневная жизнь были наполнены хлопотами, а по вечерам начиналась жизнь богемная, артистическая»* [Улицкая 2017 с. 460]. Татьяна и сама становится вполне богемной личностью, начав *«производство странных украшений из проволоки и дешевых сибирский камней, добытых на Урале приятелем-геологом»* [Улицкая 2017 с. 461], то есть войдя в мир занимающихся странными ремеслами творческих людей. Это люди, для которых не важны материальные блага и бытовые удобства, которые ценят свободу выше, чем одобрение властей.

Реальные исторические события, на фоне которых происходит действие в романе, служат одним из способов придания тексту документального характера, связи его с жизнью и усиления публицистичности повествования. Причем автор намеренно старается охватить наиболее важные исторические события эпохи, введя каждое из них в качестве составляющего элемента в описание жизни того или иного героя.

В романе нет активно действующих реальных исторических персонажей, выступающих как герои произведения, однако в связи с различными событиями романа упоминаются исторические деятели: И.В. Сталин (1878-1953), академик Т.Д. Лысенко (1898-1976) и другие. Псевдонаучную теорию Т.Д. Лысенко пытается развенчать Гольдберг, который *«вылез на заседание ВАСХНИЛа с невнятным ревом в адрес сталинского любимца Трофима Денисовича»* [Улицкая 2017 с. 62], за что, естественно, был в очередной раз арестован, получив в итоге диагноз «шизофрения». Помимо Т.Д. Лысенко, повествуя о биологических теориях, писательница упоминает и других реально существовавших ученых, которые не обладали столь звучными именами, – академика А.И. Опарина (1894-1980), академика О.Б. Лепешинскую (1871-1963), основоположника советской медицинской генетики С.Г. Левита (1894-1938) и др. Деятельность каждого из них обрисовывается в нескольких словах, например: *«Третий академик, всемирно известная женщина Лепешинская, без пяти минут как победила старость и без десяти – самое смерть»* [Улицкая 2017 с. 36]. Имена реальных исторических личностей становятся знаками, придающими повествованию

документальность и усиливающими публицистичность. По странному выбору автора большая часть реальных персонажей упоминается в связи с описанием жизни Ильи Гольдберга. Помимо ученых генетиков, названных выше, это видный библиотечный работник М.И. Рудомино (1900-1990), *«взявшая безработного генетика старшим библиографом в Библиотеку иностранной литературы»* [Улицкая 2017 с. 61].

В сцене вызова Павла Алексеевича в ЦК по поводу поданного им ПРОЕКТА (*«устройства мирного здравоохранения в той его части, которая касалась материнства и детства»* [Улицкая 2017 с. 33]) фигурирует крупный *«партийный начальник»* – *«маленький человек с отечным лицом, вылепленным из сухого мыла – одно из тех лиц, что колыхались на первомайских портретах под весенним ветерком»* [Улицкая 2017 с. 39], имя которого не названо. Это единственный действующий персонаж романа, которого можно отнести к реальным, хотя, как видим, имя его не указано и точная должность не названа, вследствие чего мы можем только догадываться о том, кто это, или считать персонаж типизированным, воплощающим в романе образ крупного партийного начальника.

Исторический контекст (реальные события и герои) вводится в роман естественно, он занимает второй план, служа фоном, на котором разворачиваются события, идет жизнь героев произведения. Однако реальные исторические события упоминаются постоянно, и это является одним из признаков публицистического характера книги.

Публицистичность романа проявляется также в его проблематике, в охвате Л.Е. Улицкой наиболее актуальных проблем того времени, которое описано в произведении. Е.М. Очеретова и М.В. Шаройко замечают, что автор поднимает *«проблему человека, существующего в конкретном историческом времени»* [Очеретова 2018: 250].

Одной из важнейших проблем, поднятых в романе, является проблема легализации аборт. Она воплощается, в первую очередь, посредством образа Павла Алексеевича Кукоцкого – врача-гинеколога, сторонника легализации,

посвятившего проблеме свое исследование – ПРОЕКТ – и много сделавшего для женщин, которые страдали от официального запрета на искусственное прерывание беременности, действовавшего в СССР с 1924 по 1955 годы. Павел Алексеевич считает, что разрешение аборт будет способствовать уменьшению женской смертности от подпольных операций: «...*Большое количество женщин репродуктивного возраста погибало от криминальных абортов*» [Улицкая 2017 с. 34]. В романе приводятся страшные и наглядные примеры страданий женщин, описываются варварские способы, к которым прибегали подпольные «специалисты» для прерывания беременности.

Активная общественная позиция Павла Алексеевича и его деятельность в данном направлении негативно отражаются на его жизни. Из-за этого разрушается мир в его семье: домработница и практически член семьи Василиса чуть ли не проклинает его, а с женой происходит конфликт, в результате которого их трогательные, близкие и интимные отношения прерываются навсегда. Такие сюжетные ходы помогают писательнице подчеркнуть важность проблемы легализации абортов и вынести ее на передний план в сюжете произведения.

Еще один прием, посредством которого писательница усиливает публицистическое звучание романа, – введение в повествование героя, высказывающего важные мысли о политических, социальных и других проблемах. Таким героем становится, в первую очередь, друг юности главного героя Илья Гольдберг, в устах которого «персональное слово автора о судьбе России» становится «художественным фактом, частью диалогизма, связывающего литературных персонажей» [Безрукавая 2015: 1576]. Свои воззрения Гольдберг излагает в регулярных, хотя и не очень частых диалогах с Павлом Алексеевичем, проходящих, как правило, в формате дружеской попойки. Таким образом в произведение вводится «сложный авторский монолог» [Там же: 1577]. Приведем некоторые важные с точки зрения поднимаемых публицистических проблем фразы Ильи Гольдберга: *«Будущее за нами, за учеными. Другой силы, которая могла бы спасти мир, не существует!»*,

«Безнравственная наука оказывается хуже и опаснее безнравственного невежества...» [Улицкая 2017 с. 64, 457] и т. п. Идеи Гольдберга высказываются Л.Е. Улицкой не только посредством диалогов, но и в форме пересказа его теорий. Чувствуется, что писательнице близка идея о кардинальном изменении не в лучшую сторону генома советского народа вследствие гибели в течение первой половины XX века самых активных, интеллигентных, нравственных людей.

Признаками публицистичности можно считать и дневниковые записи Елены Кукоцкой, которые приводятся в романе. Они вносят в текст компонент диалогизма, создают у читателя иллюзию общения с одной из главных героинь произведения. В дневниковых записях Елена рассказывает о своей семье, своем детстве, излагает свои мысли, описывает чувства. Здесь часто звучит местоимение «я»: *«Я теперь так много всего забываю, что наверняка и грехи свои забываю»* [Улицкая 2017 с. 123], используются риторические вопросы: *«Я не осуждаю деда ни в коем случае, кто кого может в нашей семье судить?»* [Улицкая 2017 с. 122], что формирует пространство диалога. Важным в этом плане является местоимение «мы»: *«...В те годы мы еще не понимали, что означает “десять лет без права переписки”»* [Улицкая 2017 с. 129], с помощью которого автор объединяет читателя и повествователя (Елену), создает у читателя ощущение вовлеченности в те события, о которых идет речь. Елена адресует дневниковые записи дочери Татьяне, к которой обращается напрямую: *«Дочитаешь ли ты все это до конца?»* [Улицкая 2017 с. 142]. В то же время она не собирается отдавать дневник дочери: *«Прочитает ли это вообще кто-нибудь?»* [Улицкая 2017 с. 142] и словно устремляется в пространство, в котором оказывается читатель – адресат текста.

Несомненно, введение в текст эпиграфов также служит формированию публицистического пласта повествования [Шевченко 2008]. Эпиграф как способ построения писателем диалога с читателями в романе Л.Е. Улицкой «Казус Кукоцкого» изучает С.А. Ишекова. Эпиграфом к роману служит выражение «Истина лежит на стороне смерти» Симоны Вайль. С.А. Ишекова считает, что

«автор выбором эпиграфа подсказывает направление для понимания и интерпретации романа» [Ишекова 2010: 83]. Читателю внушают с самого начала романа, что перед ним произведение непростое, в котором речь пойдет в том числе о печальных событиях.

Языковым элементом введения в текст документальности и публицистичности являются медицинские термины, которые используют герои-врачи. Потомственным врачом, гинекологом, является главный персонаж романа – Павел Алексеевич Кукоцкий, имя которого фигурирует в названии произведения. При описании профессиональной деятельности медицинского работника в тексте применяются термины *матка, перфорация, прерывание беременности, катетер, биопродукт, гематология, надпочечники, андрогены* и др. Например: *«Экспертиза показала, что Лиза-дворничиха умерла от кровотечения, начавшегося в результате перфорации стенки матки»* [Улицкая 2017 с. 79]. Терминов не настолько много, чтобы текст начал звучать полностью научно, их количество соответствует принципу общепонятности, важному для публицистики [Али 2017]. Кроме того, в том случае, если речь идет не о профессиональной деятельности врачей, Л.Е. Улицкая не использует термины. А.Н. Соколов отмечает: *«Улицкая прибегает к эвфемизмам, то есть заменяет кажущиеся ей нетактичными термины»* [Соколов 2019: 189], например: *«нежно-складчатый бутон», «заткнула внутрь высунувшийся мешочек»* [Улицкая 2017 с. 469].

Публицистичность языка романа «Казус Кукоцкого» проявляется посредством использования автором риторических вопросов. Например, в ораторском духе звучит вопрос по поводу одной из сложнейших проблем, поднятых в романе, – проблемы узаконивания искусственного прерывания беременности: *«Это преступление хуже убийства взрослого человека. Беззащитное, маленькое... Как же можно такое узаконивать?»* [Улицкая 2017 с. 81]. Л.Е. Улицкая прибегает к помогающим сделать речь более убедительной инверсии, повторам, парцелляции, рядом однородных членов: *«Любовь осуществляется на клеточном уровне – вот суть моего открытия. В ней все*

законы сосредоточены – и закон сохранения энергии, и закон сохранения материи. И химия, и физика, и математика» [Улицкая 2017 с. 301]. Привлекают внимание к поднимаемым проблемам оригинальные сравнения с неожиданными образами, например, в описании трансформаций сознания Татьяны: *«Она выплюнула, как сливовую косточку, все свое прежнее знание, ученическое и книжное»* [Улицкая 2017 с. 316]. Автором использован образ, связанный с растением, а, как отмечает М.Н. Крылова, «обычно концепт “растение” служит конкретизации образа, более точной, детальной его обрисовке» [Крылова 2010: 48]. Средства выразительности нацелены на повышение экспрессивности текста, воссоздают ораторскую стилистику, заставляют высказывания героев и повествователя по наиболее важным проблемам звучать веско, значимо, убедительно.

В романе «Казус Кукоцкого» мы видим значимые для повествования признаки публицистичности – описание исторических событий, упоминание реальных персонажей, затрагивание важных общественных проблем, диалогизм, риторичность и др. При этом художественная составляющая все же преобладает над публицистической, которая становится ее фоном. Однако у Л.Е. Улицкой есть произведения, в которых данные составляющие выступают как равные.

3.3. Публицистичность романа «Лестница Якова»

Роман «Лестница Якова» Л.Е. Улицкой анализируется исследователями с разных точек зрения. С.И. Тимина считает, что произведение «демонстрирует высокую степень эстетической новизны в жанре поэтики романа и способе реализации романного эпического повествования» [Тимина 2017: 31] и является прекрасным образцом жанра романа в современной литературе. Н.С. Прыгунова обнаруживает связь романа «Лестница Якова» с классическими произведениями русской литературы, проявляемую на всех уровнях повествования [Прыгунова 2019]. В.С. Вуколова и С.Ц. Гань рассматривают роль в романе знаков-символов «тень жизни» и «лестница Якова», работающих на реализацию основной

проблемы произведения – необходимости для каждого человека «правильно определить смысл своей жизни» [Вуколова 2016: 45]. Н.В. Максимова обращается к анализу темы театра в романе [Максимова 2016], М.В. Бочкина – к рассмотрению особенностей художественного времени (биологическое, биографическое, историческое время) [Бочкина 2019]. Публицистический характер произведения также заслуживает внимательного изучения.

Роман «Лестница Якова» наполнен публицистическими элементами в большей степени, чем рассмотренное выше произведение «Казус Кукоцкого». Если в первом проанализированном нами романе публицистичность была не очень явной и создавалось впечатление, что писательница не стремилась к ней осознанно, что роман приобрел публицистическое звучание в силу поднятых в нем проблем и описанных событий, то в романе «Лестница Якова» мы видим осознанные ходы и приемы, вводящие текст в пространство публицистического жанра. Рассмотрим их.

Реальный исторический контекст, как это характерно для Л.Е. Улицкой, разворачивается в фоновом режиме и служит основой для описания жизни людей. Описывая события, разворачивающиеся на протяжении столетия, писательница создает «масштабное историческое полотно, которое вместило эпохальные события от кануна Первой мировой войны до нового рубежа столетий» [Ничипоров 2016: 76]. Проблему взаимодействия личности и истории в романе затрагивает И.Б. Ничипоров, обращающий внимание на многочисленные «сцепления личного и общего, частного и глобально-исторического планов бытия» [Там же: 77].

Все значимые события нескольких десятилетий российской истории отражаются на семье Якова Осецкого, и снова мы сталкиваемся с уже знакомым нам приемом: каждое историческое событие писательница «привязывает» к какому-то из героев или нескольким героям, делает частью их судьбы и причиной тех изменений, которые происходят в их жизни. При этом взгляд на общее сквозь призму частного помогает автору показать каждое из известных всем исторических событий с новой стороны, в новом ключе.

Первым из важнейших исторических событий, которых Л.Е. Улицкая касается в романе, является Первая мировая война. В ней принимает участие Яков Осецкий, мобилизованный в 1916 году. Автор изображает атмосферу страха, в который погрузила людей эта самая кровопролитная для тех времен война: «...*Потери русской армии были уже так велики, что во многих домах оплакивали погибших*» [Улицкая 2017 с. 364]. Потери есть и ближнем круге, среди родных главных героев: погибает старший брат Якова, Генрих. Это первая значимая потеря в жизни Якова, открывающая череду грядущих утрат: «*Для Якова эта потеря была сокрушительной*» [Улицкая 2017 с. 364]. В романе показана жизнь Маруси в тылу, в Киеве, сначала вместе с Яковом. Именно в 1916 году она после тяжелой беременности рождает своего единственного сына Генриха. Самое главное изменение в жизни главного героя, Якова, связанное с Первой мировой войной, состоит в том, что он, призванный в армию, надолго оторвался от родных, поскольку «*война перешла в революцию, революция в гражданскую войну*» [Улицкая 2017 с. 369].

Следующим важным историческим событием становится, естественно, революция. В нее оказывается вовлечен Яков, а Маруся принимает революцию всей душой: «...*Вдохновенный сторонник новой власти, торжествовала победу над буржуазным миром*» [Улицкая 2017 с. 424]. Никто из главных героев не показан как убежденный противник советской власти, большинство из них ждут от перемен и свержения господства дворян и богачей только хорошего для народа и общества. Эту трактовку отношения героев произведения к революции можно назвать оригинальной, поскольку в большинстве современных художественных текстов принято показывать неприятие революции основными героями произведений [Черняк 2018].

В романе не мог быть обойден период культа личности И.В. Сталина и связанных с ним репрессий. Упоминается целый ряд персонажей, безвинно пострадавших в это время. В первую очередь, это, конечно, сам Яков Осецкий, которого «*арестовали в тридцать первом году*» [Улицкая 2017 с. 39]. Это было дело о вредительстве, и в результате Яков «*получил три года законного*

наказания, с отбыванием этого срока на Сталинградском тракторном заводе» [Улицкая 2017 с. 505]. По окончании смехотворно маленького срока Якова, как это было принято, не освободили. Было сфабриковано новое дело, на этот раз более серьезное, и Якова *«признали наиболее активным членом... антисоветской группировки троцкистского толка»* [Улицкая 2017 с. 533]. Полгода он просидел в тюрьме в Сталинграде, а затем отбыл в трехлетнюю ссылку в Бийск. После окончания ссылки Яков Осецкий не имел возможности жить в Москве и заниматься научной деятельностью, он работал начальником планового отдела, учителем музыки и т. п. Третий арест состоялся в декабре 1948 года, а заключение продолжалось до 1955 года. То есть арестантская судьба Якова Осецкого была максимальной по продолжительности – с 1931 по 1955 годы.

Репрессирован и осужден также поклонник Маруси, Иван, с которым она решает связать жизнь после развода с Яковым. По поводу его ареста Л.Е. Улицкая делает краткий, но очень емкий комментарий: *«Шел тридцать седьмой год. Пережить все это было трудно. Но пережили. Не все»* [Улицкая 2017 с. 610]. Упоминаются и другие арестованные и осужденные. Л.Е. Улицкая делает зарисовки, показывая места заключения, например, в поселке Абезь Коми АССР, где Яков Осецкий обнаруживает *«полный интернационал: русские из всех частей страны, литовцы, поляки, евреи...»* [Улицкая 2017 с. 676]. Производит впечатление на читателя описание *«огромного, почти в четыре гектара, кладбища»* [Улицкая 2017 с. 677], дающее представление о масштабах человеческих жертв. Кстати, Абезьский лагерь – это одно из реальных мест, изображенных писательницей в книге [Фурсов 2014].

В соответствии с публицистической линией романа упоминаются реальные политические «дела» – процессы, по которым были осуждены «враги народа». Например, «Шахтинское дело» 1928 года [Ратнер 2014], фигуранты которого, шахтеры, *«обвинялись поначалу во вредительстве, а потом уж и в шпионаже»* [Улицкая 2017 с. 503].

Писательница излагает информацию о процедурах, связанных с заключенными, их пребыванием под стражей. Читатель узнает как незначительные, казалось бы, подробности, например, о том, что *«привилегия ссыльных и заключенных – бесплатный билет до места отбывания наказания...»* [Улицкая 2017 с. 583], так и важные – например, об упрощении процесса развода оставшихся на воле супругов с попавшими в заключение: *«Никаких бланков о разводе для заполнения вторым супругом посылать при этой процедуре не требовалось»* [Улицкая 2017 с. 604]. Именно по упрощенной процедуре Маруся разводится с Яковом в 1936 году. Эти детали усиливают документализм произведения, а значит, его публицистическое начало. Т.Г. Прохорова касается такой жанровой особенности романа, связанной с публицистическим началом в нем, как документальность, однако считает документальность одним из художественных приемов автора, поскольку в романе происходит «размывание границ между фактуальным и фикциональным, достоверным и абсурдным, мифологическим и реальным» [Прохорова 2017: 184].

Великая Отечественная война представлена в романе «Лестница Якова» не очень ярко. Здесь, как и в романе «Казус Кукоцкого», нет описаний военных действий, героических подвигов на полях битвы. В поле внимания автора снова попадает жизнь в тылу, трудности тех, кто не оказался на фронте. Этот исторический период показан через описание жизни Генриха, эвакуированного с институтом на Урал и работающего на военном заводе. Здесь Генрих встречается со своей бывшей одноклассницей Амалией, к тому времени уже потерявшей на войне молодого мужа. Амалия тоже эвакуирована с другим военным заводом. Об отношениях молодых людей Л.Е. Улицкая говорит кратко: *«Амалию и Генриха поженила война»* [Улицкая 2017 с. 619]. Писательница показывает сложности работы эвакуированных специалистов: *«Работа была тяжелая: начиналась в восемь утра, заканчивалась как когда, но не раньше восьми вечера»* [Улицкая 2017 с. 621], упоминает постоянный холод, трудности с питанием. Молодые люди поженились, и это несколько улучшило их бытовые условия: жили теперь *«в семейном бараке, в комнате, поделенной занавеской*

надвое», «было легче и теплее» [Улицкая 2017 с. 622]. Амалия забеременела, и Генриху с трудом удается отправить ее в Москву, где в 1943 году родилась Нора.

Обрисовку быта эвакуированных работников тыла писательница наполняет весьма натуралистичными подробностями. Чего стоит только довольно длинное описание общей для мужчин и женщин уличной уборной: *«Длинный ров был обстроен нестругаными досками, наподобие временного сарая, а внутри у стены возвышался кое-как сбитый помост, покрытый замерзшей мочой и растущими кучами кала» [Улицкая 2017 с. 624]. Узнает читатель и о трансформациях женской физиологии в военное время: «...Месячные прекратились, но в тот голодный год это происходило со многими молодыми женщинами» [Улицкая 2017 с. 623]. В таких описаниях снова проявляется стилистика репортажа: Л.Е. Улицкая словно превращается в журналистку, переместившуюся в прошлое и стремящуюся донести до читателей актуальную информацию о трудной жизни людей в военное время. Эти «репортажи» очень ценны для читателя, поскольку настоящие журналисты военного времени предпочитали писать о другом – о героизме солдат и офицеров, о подвиге рабочих в тылу, не затрагивая неприглядные подробности реальной жизни людей в военное время.*

Не обходит вниманием писательница и «еврейский вопрос», с которым связано множество исторических событий. В романе акцентировано одно из них – создание Еврейского антифашистского комитета. Здесь автор изображает реального исторического персонажа – актера и общественного деятеля Соломона Михоэлса (настоящая фамилия – Вовси, 1890-1948). По сюжету, с ним знаком Яков Осецкий, причем еще с юности, с 1911 года, а также отец Туси – старшей подруги Норы. Михоэлс был руководителем еврейского театра, а также возглавлял Еврейский антифашистский комитет (ЕАК), представители которого (кстати, при поддержке официальных властей) стремились к созданию Израиля как отдельного еврейского государства. Деятельность Михоэлса как актера и политика и его убийство сотрудниками КГБ в 1948 году достаточно подробно представлены в романе. При этом описание Л.Е. Улицкой событий

осуществляется в стилистике репортажа, в соответствии с требованиями публицистичности: *«Катастрофа произошла 12 января 48-го года. По официальной версии, Михоэlsa сбила машина в Минске <...> В гостиницу он не вернулся. Нашли его тело ранним утром 13-го, с многими переломами и разбитой головой»* [Улицкая 2017 с. 652]. Это описание выглядит так, как могло бы выглядеть в новостном репортаже, если бы в то время в России было возможно создание правдивых и неидеологизированных репортажей.

Еще одно реальное историческое событие – Афганская война (военные действия Советской армии на территории Афганистана в 1979-1989 годах) – отражается на жизни Норы и Юрика. Погибает друг Юрика, Федя. Он вроде бы благополучно, живым, возвращается с военной службы в Афганистане, но прийти в себя не может: *«Нашли его спустя неделю после внезапного исчезновения на чердаке дачи... Повесился»* [Улицкая 2017 с. 385]. Нора решает избавить сына от подобной участи и во что бы то ни стало не допустить его службы в армии. Она понимает: *«Юрика надо увозить. До того времени, как его закатают в армию... Одну войну они закончили, начнут другую...»* [Улицкая 2017 с. 386]. Понимает это и сам Юрик, и Нора отправляет сына к отцу, в США, где он проводит несколько лет. Получается, что именно Афганская война стала толчком к тому, что Юрик оказался в Америке, где стал наркоманом и едва не погиб.

Перестройка, так много значащая в истории современной России, показана Л.Е. Улицкой бегло и поверхностно. Она объясняет такое небрежение с позиции своей главной героини – Норы: *«Мифическая перестройка как будто закончилась вместе с дефолтом 98-го года. Да, собственно, оба они, Тенгиз и Нора, с самого начала поняли, что перестройка не имеет к ним никакого отношения»* [Улицкая 2017 с. 486]. 1990-е годы показаны в романе не как годы обнищания населения и обогащения олигархов, а как период появления *«волнующих взаимоотношений человека и машины»* [Улицкая 2017 с. 431], который вскоре приведет к компьютеризации. Это годы счастья Норы с Тенгизом, их творческого успеха, а *«разрешенная свобода, тень ее»* [Улицкая

2017 с. 487] не имеет большого значения для людей, которые даже в советское время умели быть свободными, по крайней мере, в своем творчестве. Трактовкой перестройки как исторического события Л.Е. Улицкая показывает, что для каждого конкретного человека вехи истории важны в той степени, в какой они влияют на его собственную судьбу.

М.В. Бочкина считает, что главным в историческом плане повествования является ситуация «распада связи времен» [Бочкина 2017: 87], в результате которой временные пласты, через которые проходят члены семьи Якова и Марии, существуют обособленно, каждый сам по себе. Это проявляется в отношениях поколений, разрыве связи между ними. Нора много лет не общалась со своей бабушкой, Яков и Мария были оторваны друг от друга географически, и эта оторванность в конце концов привела к их разрыву. Сын Норы Юрик с юности живет в отрыве от матери, в США, и это приводит его к кризису, к наркомании. В этом отношении символично единение семьи в конце книги: Юрик возвращается в Россию, излечивается от наркомании, женится, у него появляется сын – новый Яков; Нора читает письма Якова, его архивное дело и прощает своего отца, предавшего деда. Мы видим семью соединившейся, а ее членов – обретшими мир в душе. Т.Г. Прохорова характеризует «Лестницу Якова» как «роман об обретении связи, которой не может помешать не только “невстреча” героев, но и сама смерть» [Прохорова 2017: 189]. По замыслу писательницы, именно семья и связи между ее членами – это та сила, которая способна соединить фрагменты истории, восстановить связь времен.

В романе показан целый ряд реальных исторических персонажей, изображенных как участники повествования. О Михоэлсе, который занимает в повествовательной ткани произведения наиболее прочное место из всех реальных героев, уже сказано выше.

Многие исторические персонажи не фигурируют как герои романа, но упоминаются. Кратко рассказывается их история. Например, Яков Осецкий вспоминает о своей давней знакомой «англичанке Айви Литвиновой – жене бывшего наркома по иностранным делам» [Улицкая 2017 с. 648] (А.В.

Литвинова, 1989-1977). Упоминается, что сам бывший нарком М.М. Литвинов (1876-1951), *«сотрудник Ленина, живет на даче и держит под подушкой пистолет, ожидая ареста»* [Улицкая 2017 с. 649].

Упоминание реальных персонажей связано с жизнью главных героев романа. Еще один – Лесь Курбас (1887-1937) – фигурирует в романе как *«потрясающий режиссер, украинский. Но мировой...»* [Улицкая 2017 с. 202]. Упоминается его сотрудничество с Соломоном Михоэлсом. Его судьба обрисовывается сначала устами всезнающей Туси: *«Про него забыли, совсем забыли. Его в 33-м посадили, вскоре убили»* [Улицкая 2017 с. 203]. Именно так о Лесе Курбасе узнает Нора, которая, выслушав наставницу, решает: *«Вот и Лесь Курбас... надо почитать про него»* [Улицкая 2017 с. 205].

Позже мы узнаем, что в театре Леся Курбаса работала Маруся в 1917 году: *«Маруся присоединилась к группе актеров-энтузиастов, устроивших под руководством молодого режиссера из Галиции Леся Курбаса постановку символической картины “Революционные движения”»* [Улицкая 2017 с. 424]. Упоминаемая Л.Е. Улицкой в связи с Лесем Курбасом *«группа актеров-энтузиастов»* [Улицкая 2017 с. 424] – это «Молодой театр», который работал в Киеве в 1917-1919 годах, правда, постановку «Революционные движения» не осуществлял. Как видим, образ Леся Курбаса становится одним из способов укрепить в романе связь времен: он оказывается важен и для Маруси, которая лично знала режиссера, и для ее внучки Норы, которая хочет учиться театрально-постановочному искусству на его примере.

Начав педагогическую деятельность после переезда из Киева в Москву, Маруся Осецкая встречается еще с одним реальным историческим персонажем Н.К. Крупской (1869-1939) – видным советским педагогом, супругой В.И. Ленина. *«Представила ее Крупской»* [Улицкая 2017 с. 427] одна из подруг, затем *«они долго беседовали, обсуждали организацию детских садов нового типа»* [Улицкая 2017 с. 427]. Действительно, Н.К. Крупская внесла большой вклад в организацию дошкольного воспитания в 1920-х годах, в создание детских садов, нацеленных на «всестороннее развитие ребенка дошкольного

возраста» [Ушакова 2019]. Интересно, что, точно описывая педагогическую деятельность Н.К. Крупской, Л.Е. Улицкая допускает и личностную оценку известного педагога: «...*В душе была большая упрямица*» [Улицкая 2017 с. 427]. Нора знает, что ее бабушка «*знакома была с Крупской, с Луначарским*» [Улицкая 2017 с. 21] и многими другими известными деятелями начала советской эпохи.

В романе обрисован также Максимилиан Волошин (1877-1932), с которым в Коктебеле встречается Маруся. Описание великого поэта дается от имени маленького Генриха, который совершенно не понимает его величия и хочет убежать к планерам: «*Но Генриха повели не к планерам, а в гости к какому-то Максу. Сидели в большой комнате, вокруг толстого бородатого старика в белой простыне, с обвязанной веревкой головой. Шел длинный непонятный разговор*» [Улицкая 2017 с. 496]. Это прием, названный В.Б. Шкловским «остранением» [Шкловский 1925: 11], позволяет автору показать знаменитого человека просто, увиденного не восторженными глазами восхищенной им Маруси, а глазами ребенка.

В Коктебеле Маруся встречается с еще одним реальным персонажем. Л.Е. Улицкая обрисовывает его в двух словах: «*Он тоже был из своих – внук Айвазовского... Но Маруся этого так и не узнала...*» [Улицкая 2017 с. 499]. Это интересный и новый прием: писательница показывает, что ее героиня менее осведомлена, чем читатель, для которого она открывает секрет, намекая на то, кто именно очаровал юного Генриха, чьи планеры навсегда влюбили его в небо. Очевидно, речь идет о К.К. Арцеулове (1891-1980) – внуке знаменитого художника, известном летчике и планеристе. Именно в начале 1920-х годов он увлекся планеризмом и вполне мог встретиться с Марусей, отдохавшей в Крыму. В романе он описан как «*воензированный человек*» [Улицкая 2017 с. 499], который помог Марусе с Генрихом добраться с места запуска планеров до Коктебеля. Есть и довольно точное и соответствующее реальности описание его внешности: «*...Военного вида, но в штатской одежде, с твердым офицерским лицом и с кавказскими усиками*» [Улицкая 2017 с. 498].

Несколько неожиданно становится героем романа немецкий педагог, создатель понятия «детский сад» Фридрих Фребель (1782-1852), точнее, не сам он (что невозможно по времени), а основанные на его идеях Фребелевское общество и Фребелевская педагогика. Эти реальные исторические явления связаны с образом Маруси, увлекавшейся педагогикой. В шестнадцать лет она начинает работать в детском саду, опиравшемся на систему воспитания Фребеля, а затем становится *«фребеличкой»* – поступает на *«вновь открытые курсы Фребеля при Киевском университете»* [Улицкая 2017 с. 53]. Описывая насыщенную, динамичную жизнь Маруси, Л.Е. Улицкая попутно дает описание Фребелевского института, который действовал в Киеве с 1908 года. Читатель узнает интересные подробности, например, то, почему Маруся, не показавшая выдающихся успехов на экзаменах, поступила в институт: *«...Взяли практически всех желающих, способных платить за обучение. Плата была не маленькой – пятьдесят рублей за год»* [Улицкая 2017 с. 137]. Фребелевская тема всплывает в романе еще несколько раз, в том числе в связи с реальными трудностями, появившимися у Марии при воспитании сына Генриха: *«Она, фребеличка, специалист по воспитанию, ощущала полный педагогический провал»* [Улицкая 2017 с. 497].

С Марусей и ее многоплановой деятельностью, ее постоянными поисками себя связан в романе еще один реальный исторический образ – Элла Ивановна Книппер-Рабенек (1880-1944), с которой Маруся встречается во время обучения на Фребелевских курсах. Сведения о Рабенек даются Л.Е. Улицкой в стилистике репортажа, строгими и краткими штрихами: *«Выученица Грюневальдской школы, основанной Айседорой Дункан, любимица великой босоножки, основательница одной из первых школ пластики в Москве...»* [Улицкая 2017 с. 174]. Маруся (или сама писательница?) восхищается Рабенек как *«новой женщиной»* [Улицкая 2017 с. 174], и этот восторг передается от нее читателям. Маруся устремляется в Москву, чтобы учиться у великой женщины в созданной ею школе пластики. Об этой любви бабушки к Рабенек знает и Нора: *«Бабушка*

Маруся ей много чего успела порассказать» [Улицкая 2017 с. 198], и этот образ – также одно из звеньев, связывающих поколения.

В романе упоминается также писатель В.Г. Короленко, с ним связана реальная история. Маленькая Маруся любит сидеть в отцовской мастерской и читать книги. Оказывается, эти книги появились в доме после одного из погромов: *«Этот подарок, целая библиотека из двухсот книг, был прислан в дом писателем Короленко, узнавшим, что во время погрома у еврейского студента были изорваны и уничтожены все книги...»* [Улицкая 2017 с. 50]. Еврейский студент, получивший подарок от великого писателя, – старший брат Маруси Михаил. История не вымышлена, это факт из истории семьи Улицких. Чувствуется, что для писательницы очень важна эта история и она с трепетом пишет строки о том, как будущая бабушка Норы держит в руках книгу с синей печатью: *«Из книг Владимира Галактионовича Короленко»* [Улицкая 2017 с. 51].

О взглядах В.Г. Короленко на «еврейский вопрос» пишет А. Мучник, указывающий, что для писателя «вопрос об отношении государства и общества к евреям был русским вопросом, то есть вопросом о том, какое будущее готовит себе Россия» [Мучник 2014]. Однако факт дарения книг еврейскому студенту в официальной и публицистической литературе о В.Г. Короленко не упоминается, эта история является семейной и передаваемой из уст в уста вместе с самими книгами, которые, как сказано в романе, и сейчас хранятся у *«троюродной сестры Норы Осецкой, в квартире на Тверской улице в Москве»* [Улицкая 2017 с. 51].

В сюжет романа тесно вплетены реальные факты из жизни исторических персонажей. Например, находясь в Абезьском «инвалидном» лагере, Яков Осецкий узнает, что здесь недавно скончался *«православный философ Карсавин, до недавнего времени профессор Вильнюсского университета»* [Улицкая 2017 с. 677]. Этот факт соответствует действительности: 20 июля 1952 года философ А.П. Карсавин (1882-1952) умер в Абези от туберкулеза. Далее следует деталь, которая может показаться выдуманной: Яков узнает, что *«литовский доктор*

из заключенных, проводивший вскрытие» [Улицкая 2017 с. 677], зашивает в тело флакончик с запиской, где зафиксировано имя философа, – для потомков, которые захотят когда-нибудь найти тело Карсавина и перезахоронить его с почетом. Эта история кажется выдуманной, однако она тоже реальна: «врач-литовец Шимкунас предложил заключенному Анатолию Ванееву, ученику Карсавина, написать эпитафию и, вложив ее во флакончик, захоронить вместе с умершим», благодаря чему в 1990 году тело философа было опознано [Зайцева 2012].

Публицистическому началу соответствуют серьезные, актуальные проблемы, поднимаемые автором. Одна из них – проблема наркомании, вставшая особенно остро перед обществом в конце XX века, коснувшаяся молодежи и представленная в тексте в первую очередь с помощью образа Юрика. Л.Е. Улицкая создает несколько зарисовок страшного быта и разрушенной жизни наркоманов, увиденных Юриком в Америке. Это и Мики, *«известный музыкант, вокалист, выделявавший со своим голосом острые эксперименты»* [Улицкая 2017 с. 449], за которым Юрик ухаживал в его последние дни (*«бинтовал разлагающиеся ноги, кормил и добывал наркотики»* [Улицкая 2017 с. 451]) в некогда шикарной квартире в Челси, и девчонка с передозировкой, найденная Юриком в одном из наркоманских притонов: *«Трясущимися руками она долго расковыривала руку, плакала, наконец, ввела иглу в вену на кисти – других вен уже почти не оставалось»* [Улицкая 2017 с. 452]. Писательница воссоздает атмосферу американской музыкальной богемы, где наркотики употребляют все. И Юрик тоже незаметно втягивается.

Л.Е. Улицкая показывает молодого человека в разные этапы его зависимости от наркотиков. Мы видим Юрика, который просто балуется, который может бросить в любой момент, и сразу не верим, что зависимость может поглотить его окончательно. Но такой момент наступает, и Норе с Тенгизом приходится «эвакуировать» его из Нью-Йорка, провернув целую многоступенчатую и опасную операцию. Поражают самообладание Норы, ее

безграничная любовь к сыну, отсутствие упреков в его адрес, полное понимание и огромное желание вернуть его к нормальной жизни.

Писательница трезво оценивает наркоманию, она понимает, что *«бывших наркоманов и гебешников, как известно, не бывает»* [Улицкая 2017 с. 582], однако для своего героя делает исключение. Он оказывается одним из немногих, кому удастся вылечиться. И причиной становится не только по-настоящему хорошая клиника, которую находит мать, но и огромная поддержка семьи, близких людей.

Еще одна острая проблема, поднимаемая Л.Е. Улицкой, – еврейство. Ее писательница прослеживает с дореволюционных времен, когда в учебных заведениях существовала пятипроцентная квота на обучение евреев и Якову, чтобы иметь возможность учиться, пришлось идти вольноопределяющимся в армию. Касается Л.Е. Улицкая проблемы постепенного перехода СССР от интернационализма к антисемитизму, приведшего в послевоенное время к трагической смерти Соломона Михоэлса. О негласной квоте на обучение евреев в высших учебных заведениях СССР можно догадаться из описания того, как друг Вити, Гриша Либбер, поступает после школы *«в какой-то химический институт, где была сильная кафедра математики и ослабленные барьеры для еврейских умников»* [Улицкая 2017 с. 300]. Упоминается массовая еврейская эмиграция 1970-1980-х годов: *«Витя затерялся в толпе еврейских эмигрантов, покидающих СССР навеки»* [Улицкая 2017 с. 316].

Писательница не стремится изображать евреев жертвами, однако в романе практически нет плохих людей – евреев, персонажи этой национальности подчеркнута умны, разносторонни, способны к преодолению трудностей, творчески одарены. Чувствуется, что в процессе написания романа Л.Е. Улицкая сама осмысливает судьбу еврейства, причем не как-нибудь, а в мировом масштабе. Главную мысль о евреях и их месте в современной цивилизации высказывает одна из самых симпатичных для автора героинь Туся. Она характеризует этот народ как *«растворившееся в мире еврейство, внесшее в мир современную мораль, опирающуюся на известные “десять заповедей”, <...>*

интеллектуальный очень напряженный образец существования в двухтысячелетнем гонении» [Улицкая 2017 с. 636]. В результате становятся очевидными качества, которые наиболее ценны для автора в евреях, – мобильность, нравственность, жизнеспособность.

В выборе для романа таких проблем, которые являются наиболее актуальными для современного общества, проявляется стремление писательницы к публицистичности, к связи повествования с жизнью, к повышению актуальности и усилению современного звучания текста.

Публицистическое начало романа «Лестница Якова» связано также с автобиографическими деталями и приёмами, которые использует Л.Е. Улицкая. В образе Норы несложно угадать черты самого автора, а в образах героев романа – черты членов ее семьи. Конечно, автобиографизм романа неполный, он имеет художественную суть, в результате чего автор и его герой сливаются настолько сложно, что появляется желание каждый из фактов биографии персонажа связать с фактами биографии писательницы. К примеру, в 2010 году Л.Е. Улицкая переносит онкологическое заболевание, с ее героиней в том же году происходит то же самое. Обе успешно прооперированы, поскольку сейчас, в начале XXI века, рак *«вылечивать еще не научились, но могли продлить жизнь. Иногда даже настолько, что пациент успевал умереть от какой-нибудь другой болезни...»* [Улицкая 2017 с. 666]. Скорее всего, описывая испытанное Норой после неожиданного излечения *«необыкновенное чувство яркости и остроты жизни»* [Улицкая 2017 с. 667], писательница вспоминает свое собственное чувство в аналогичной ситуации.

Искать подобные параллели можно бесконечно, все более убеждаясь, что Л.Е. Улицкая в этом романе рассказывает свою собственную историю. Писательница и сама поощряет подобные поиски, заканчивая роман фразой: *«В этой истории использованы фрагменты писем из семейного архива и выписки из дела Якова Улицкого (Архив КГБ № 2160)»* [Улицкая 2017 с. 725]. Всем, кто до сих пор не догадался, в конце романа становится ясно, что образ и судьба Якова Осецкого отсылают к деду писательницы Якову Улицкому. В то же время

исследований, где были бы сопоставлены автобиографическое и художественное в анализируемом романе, пока нет.

О расширении в романе «Лестница Якова» границ документальности говорит И.В. Некрасова. Отмечая многоголосие романа, «серьезную документальную составляющую» в нем, она пишет: «В “Лестнице Якова” мы наблюдаем процесс преобразования факта (мемуарного, автобиографического) в художественное явление» [Некрасова 2016: 131]. Исследователь выявляет несколько фактов, указывающих на автобиографичность романа. Например, прадед Норы был часовщиком, как и прадед самой писательницы; сын Норы Юрик говорит реальные фразы сына Л.Е. Улицкой Пети [Там же: 132]. То есть несомненно, что писательница вставляет в текст свои собственные воспоминания, факты своей биографии, творчески их преобразуя и вплетая в жизнь своих героев.

Роман «Лестница Якова» – это не дневник Л.Е. Улицкой и не мемуары. Произведение позиционируется писательницей как художественное, роман. Однако автобиографическая составляющая налицо, и, по нашему мнению, она во многом служит усилению публицистических мотивов в романе, помогает слиться голосам повествователя и автора, помогает автору высказывать голосами своих героев собственные мысли, анализировать реальные проблемы, как это происходит в публицистике.

Отличительной чертой романа «Лестница Якова», связанной с его публицистической составляющей, является представление в тексте писем и дневников, которые признаются автором «фрагментами писем из семейного архива» [Улицкая 2017 с. 725]. Благодаря обилию писем в структуре произведения, Т.Г. Прохорова даже относит его к современным эпистолярным романам [Прохорова 2017: 184], а также к семейной хронике [Там же: 187].

Большая часть писем – это переписка Маруси и Якова, начавшаяся в 1911 году, когда Маруся уезжает из Киева в Москву учиться, и длившаяся 25 лет. Так складывается судьба героев, что они часто оказываются разлучены: Яков служит в армии, затем участвует, пусть и не активно, в гражданской войне; Маруся с

сыном уезжают на лето 1925 года в Крым, в Судак, а с 1931 года Яков много лет проводит в ссылке и лагерях. Все это время герои переписываются. Кстати, разлука для отношений становится пагубной: не выдерживает ее Маруся, которая, как уже упоминалось, заочно разводится с мужем-заключенным. Информацию о событиях, происходящих с героями, и об их чувствах, читатель получает из писем – непосредственного и объективного источника, с помощью которого персонажи обращаются не только друг к другу, но и к своим потомкам, потенциально – читателям романа об их жизни.

Помимо писем Якова и Маруси друг другу, в романе присутствуют письма Якова родителям из армии в 1912-1913 годах, переписка Маруси и ее старшего брата Михаила, письма Якова сыну Генриху из первой и второй ссылки, переписка Генриха и Маруси, письма Якова сестре Иве и т. д.

Изложение событий с помощью писем придает повествованию фрагментарность: одно за другим могут следовать несколько писем одного героя другому без ответных посланий, и читатель может только догадаться о том, что ответных писем либо не было, либо они затерялись и не сохранились в ивовом сундучке. О том, сколько писем утрачены и не прочитаны, можно судить по строке: «*Письма 173 штук на 190 листах*» [Улицкая 2017 с. 708] из описи изъятых у Якова Осецкого в 1948 году и позже уничтоженных бумаг. Имитируется ситуация: Нора берет из сундучка очередную пачку писем и телеграмм и просто читает их одно за другим. События, не попавшие на страницы писем, читатель додумывает, догадывается о них, включаясь таким образом в процесс создания текста. Кроме того, автор письма не обязан строго описывать все происходящие в его жизни события, он больше внимания уделяет комментариям по их поводу и выражению своих чувств к адресату.

То же самое касается дневниковых записей, ставших структурным элементом романа. Это дневник Якова Осецкого, начало которого датируется 6-м января 1910 года, и записные книжки того же героя, первая запись в которых сделана 29-го августа 1911 года. Стилистика дневников и записок схожа со стилистикой писем: событийное сочетается с мыслями, размышлениями,

описанием и анализом чувств. Кроме того, Яков рассказывает о прочитанном, рассуждает о литературе, излагает придуманные им сюжеты для рассказов, размышляет о роли женщин в обществе и т. п. Записи носят интимный характер, они предназначены для самого себя и призваны помочь герою в осмыслении жизненных событий. В перечне изъятых у Якова Осецкого и позже уничтоженных материалов, который приведен в конце книги, в главе 50-й, читатель увидит: «34 записные книжки большого формата» [Улицкая 2017 с. 709] и поймет, что Яков вел записи всю свою жизнь, но сохранились в ивовом сундучке лишь немногие из его дневников и записных книжек, лишь фрагменты его многочисленных размышлений.

Несомненно, не все письма и дневниковые записи, включенные Л.Е. Улицкой в текст романа, являются подлинными источниками из семейного архива. Возможно даже, что доля «настоящего» исторического текста весьма мала. Для нас важно не это, а те цели, которые ставит перед собой писательница, рассказывая значительную часть истории не как повествователь, а как сторонний наблюдатель, цитирующий письма или записки (дневники) героев.

Цели эти могут быть оценены по-разному. По мнению Т.Г. Прохоровой, «форма письма, дневника, личных записок... служит способом выражения ценности частного опыта, воплощением гуманистической идеи» [Прохорова 2017: 190]. То есть исследователь видит в этом элементе текста способ писательницы приблизить героев к читателю, сделать более понятными и «своими» их образы. В этом случае письма и дневники являются одним из художественных средств, сильное воздействие на читателя которых тщательно продумано автором. С этим нельзя не согласиться, однако, по нашему мнению, они также выступают как средства усиления публицистической стороны текста. С их помощью автор создает атмосферу репортажа, в котором субъективное начало минимизировано, а информацию читатель получает из объективного источника, со слов самих героев, без авторских комментариев.

Л.Е. Улицкая прибегает также к использованию архивных документов, а именно – материалов третьего дела Якова Осецкого 1948 года, которые изучает

в 2011 году Нора, получив их из архива КГБ. В конце книги писательница признаётся, что использовала при ее написании «выписки из дела Якова Улицкого» [Улицкая 2017 с. 725] и даже укажет точный номер архивного материала: «Архив КГБ № 2160») [Улицкая 2017 с. 725]. Это придает читателю уверенность в том, что он изучает реальные документы, напрямую прикасаясь к истории. Чувствуя такую роль архивных материалов в тексте, писательница приводит их именно в последней главе, когда подводятся итоги жизни семьи в течение более чем ста лет. Здесь эти материалы звучат особенно веско, намекая читателю на то, что автор раскрывает все карты и теперь, в конце повествования, говорит только абсолютную правду.

Значимое место, которое занимают в тексте романа письма, дневники и записные книжки, а также архивные материалы, послужило причиной того, что некоторые исследователи относят его к произведениям с «главенствующим документальным началом» [Местергази 2007: 75]. Большинство литературоведов настроены не так категорично. К примеру, И.Б. Ничипоров отмечает, что роман построен «на синергии документального и художественного планов изображения» [Ничипоров 2016: 80]. Мы склонны согласиться со второй точкой зрения, согласно которой роман «Лестница Якова» является художественным произведением с сильным документальным и публицистическим началом, которое практически равно началу художественному.

Как нам кажется, публицистичность романа «Лестница Якова» проявляется также в фрагментарности сюжета, нелинейности повествования. В целом время в романе движется вперед, и постепенно читатель вместе с писательницей добирается от начала XX века до начала XXI. Однако это движение прерывистое: рассказ о жизни Норе в 1960-х годах и позднее прерывается вставочными фрагментами о жизни ее деда и бабушки в начале и первой половине XX века. Эти две параллельно движущиеся повествовательные линии пересекаются хаотично, и фрагменты разных временных пластов расположены в свободной последовательности. Такой прием усиливает

ощущение непосредственного рассказа, вносит в произведение элемент диалогичности (мы представляет рассказчика живым человеком, перескакивающим с одной темы на другую под влиянием своих чувств и желания рассказать собеседнику что-то особенно важное) и публицистичности (имитируется стилистика коротких публицистических микротекстов, из которых формируется макротекст).

Хотя в романе нет прямого обращения автора / повествователя к читателю, в нем присутствует стилистика очерка, в частности «процесс диалогизации авторского монолога» [Кукуева 2003: 26]. В письмах и дневниковых записях диалогизация особенно явная: герой пишет от первого лица, в письмах напрямую обращается к своему адресату, и читатель имеет возможность почувствовать то же, что чувствовал адресат, читая данное письмо. Эффект адресации очень важен в литературе и помогает писателю «установить невербальный диалог с предшественниками» [Бердникова 2019б: 236]. Однако и в тексте, представляющем собой авторское повествование от третьего лица, мы видим использование писательницей форм эмоционального взаимодействия автора и читателя, характерных для очерка. Особенно это касается глав, где рассказывается о Норе, с которой, как известно, ассоциируется сама Л.Е. Улицкая.

Стилистика очерка состоит в реализуемом в тексте намерении писательницы вести читателя за собой, увлекать его, заинтересовывать его в том, что происходит в жизни героя, что ощущает персонаж. Наблюдаем данное намерение при создании автором не только исторического, но и культурного контекста – художественного, музыкального, научного.

Художественный контекст связан с Норой. Она театральная художник. В романе описано немало количество постановок, в которых она приняла участие и как художник, автор концепции, декораций и костюмов, и как постановщик, в том числе в творческом тандеме с Тенгизом. Это спектакли по произведениям «Три сестры» А.П. Чехова, «Путешествия Гулливера» Дж. Свифта, «Король Лир» У. Шекспира и др. В каждом случае описания постановок и декораций

настолько подробны и профессиональны, что читатель живо представляет себе спектакль, удивляется смелости и свободе художника. Для Л.Е. Улицкой интересно описать и сами постановки, и творческий процесс Норы, для которой *«спектакль возникал просто сам собой»* [Улицкая 2017 с. 80]. Конечно, не все смелые и нарушающие классические каноны замыслы героям удается реализовать, многие спектакли закрывают, и этот процесс для Норы – *«убийство спектакля»* [Улицкая 2017 с. 81].

Художественное мышление становится для Норы естественным и единственно возможным. Даже на похоронах бабушки она представляет: *«Саркофаг. Каждое мертвое тело – саркофаг... Можно было бы поставить такой спектакль – все живые герои в саркофагах, а умирая – из них выходят...»* [Улицкая 2017 с. 24]. Та же мысль захватывает ее на поминках, когда Нора видит *«спектакль, который можно было бы на этом месте разыграть»* [Улицкая 2017 с. 38]. Конечно, такие мысли и фантазии – в некоторой степени способ борьбы со скорбью, однако они показывают особенности мышления героини, для которой художественное постижение реальности стало привычным и автоматическим, происходит независимо от нее.

Кроме того, Нора вспоминает спектакли, на которых присутствовала в качестве зрителя, и при этом ее внимание концентрируется, в первую очередь, на элементах художественного оформления. Постановку «Синяя птица» Нора видела в пятилетнем возрасте и запомнила прежде всего *«волшебный фонарь, <...> когда Тильтиль и Митиль приходят в страну мертвых, к бабушке и дедушке»* [Улицкая 2017 с. 31].

Музыкальный контекст связан в романе, в первую очередь, с Юриком, который увлечен музыкой с четвертого класса, когда Тенгиз подарил ему гитару. Юрика захватывает творчество «Битлз», он играет их песни, но наиболее сильным музыкальный контекст становится, когда описывается обучение Юрика в Америке. Здесь Л.Е. Улицкая также проявляет профессионализм и глубокое знание предмета, использует специальную лексику: *«техника пальцевого звукоизвлечения», «ногтевое звукоизвлечение», «аранжировки джазовых*

стандартов» [Улицкая 2017 с. 435] и т. п. В то же время ее описания музыки очень образные, например, о сочиненной Юриком мелодии она пишет: *«Вещь была стройная, как рыба, легкая, как птица, и совершенно живая...»* [Улицкая 2017 с. 465]. В конце концов Юрик, преодолев наркоманию, становится высококлассным профессионалом: он не только прекрасно играет на гитаре, но знает также теорию и историю музыки, в том числе малоисследованные ее страницы. Одна из лекций по истории джаза, которую он читает для двух десятков человек, и сближает его с Лизой, будущей мамой «нового Якова».

Еще один герой романа (по хронологии первый), который раскрывает в романе музыкальный контекст, – это Яков. Музыка – одно из наиболее любимых занятий этого весьма разностороннего персонажа. Именно музыкой он хочет заниматься всю жизнь, но уступает отцу и вместо этого несерьезного занятия начинает изучать экономику. Однако музыка остается с ним на всю жизнь. Для Якова ничего не стоит освоить новый музыкальный инструмент, в ссылке он работает аккомпаниатором, дает частные уроки музыки для детей.

Якову принадлежат глубокие размышления о музыке, в которых профессионализм сочетается с образностью. В дневнике он пишет: *«...Основной чертой современной музыки является тоска по силе...»* [Улицкая 2017 с. 60], отмечает такие свойства музыки, как *«полифоничность, сложность»*, *«неуловимость»* [Улицкая 2017 с. 61], высоко оценивает эмоциональный потенциал музыки: *«Безсильная в передаче акта воли, музыка может глубоко и интенсивно раскрыть внутреннее состояние человека»* [Улицкая 2017 с. 61]. Музыкальное дарование Юрика, несомненно, является продолжением таланта его дедушки, и музыка выступает в романе одним из инструментов связи поколений. То, что не удалось сделать прадеду – посвятить всю свою жизнь музыке, – совершает Юрик.

Научный контекст воплощается в образах Якова (экономика, статистика, теория музыки и др.), Маруси (педагогика, педология), Туси (искусствоведение), Виктора Чеботарева (математика, химия и др.), его друга Гриши Либера (физика, биоинформатика, молекулярная биология и др.), Юрика (музыковедение) и

других героев. Большая часть описываемых писательницей персонажей, связанных с наукой, многонаправлены, увлекаются различными науками, открыты к новому и видят научные перспективы.

В реализации научного контекста Л.Е. Улицкая снова проявляет точность, владение профессиональной терминологией и в то же время умение описывать сложное просто и доступно для читателей, что соответствует стилистике очерка: *«Шредингер взглянул поверх этого множества разрозненных фактов и указал на теорию эволюции Дарвина как на единственную структуру, которая способна удержать и организовать эту лавину»* [Улицкая 2017 с. 303]. Именно при описании этого контекста звучит большая часть имен реальных исторических персонажей – ученых. Это академик А.Н. Колмогоров (1903-1987), И.М. Гельфанд (1913-2009) и другие. Л.Е. Улицкая неоднократно подчеркивает, что наука в XX веке развивается очень быстро, что ученые стремятся выйти за границы умозрительных изысканий, найти практическое применение теориям, даже объяснить с их помощью мироустройство. Это такие проблемы, как *«создание компьютерной модели живой клетки»* [Улицкая 2017 с. 306], попытки *«совместить современную науку и Ветхого Бога»* [Улицкая 2017 с. 352] и др. Писательница отмечает балансирование науки на грани с научной фантастикой, дерзость ученых XX века.

Писательницу интересуют не только научные, но и околонучные проблемы, в описании которых она также проявляет компетентность, рассказывая, например, об одном из «ученых», который *«вообще был из партийных, а не из ученых, и компенсировал недостаток научного уровня тем, что постоянно ставил свою фамилию в авторские коллективы»* [Улицкая 2017 с. 122].

О стилистике репортажа в романе мы уже упоминали выше. Репортаж – это жанр СМИ. Для журналиста, пишущего репортаж, характерно погружение в изучаемую среду [Абиев 2018: 53]. К языковым элементам репортажного стиля в художественном тексте могут относиться «инверсия членов предложения, короткие односоставные предложения, ряды однородных членов,

немногочисленные конструкции с сочинительной связью» [Ковалева 2013: 29], то есть те языковые средства, которые стилизуют разговорную речь, рассказ журналиста, передающего информацию с места события.

Стилистика репортажа появляется в романе, когда Л.Е. Улицкая хочет как можно более полно рассказать читателю о каких-то событиях прошлого, которые были очень важны не только для героев произведения, но и для всей страны, а значит, и для сегодняшнего читателя ее текста. Это рассказы о тяжелой жизни тружеников тыла во время войны, о сталинских лагерях и том, как выживали в них люди, через что им пришлось пройти. Такие моменты романа «Лестница Якова» можно назвать «репортажами из прошлого». В них автор выступает как журналист, информирующий читателей о происходящем и в то же время смотрящий на предмет изображения со стороны. Например, в зарисовке, посвященной знакомству Генриха и Амалии в эвакуации, читаем: *«С продуктами в городе было совсем плохо. Карточную систему еще не ввели, в магазинах стояли очереди с раннего утра, и одинокому работающему человеку было трудно прокормиться. Если б не рабочая столовая, куда их бюро было прикреплено, совсем бы оголодала»* [Улицкая 2017 с. 621].

Мы видим здесь и оценку состояния героини (*«совсем бы оголодала»*), но на первом плане – информация о жизни страны, относящаяся ко всем, кто переживал эти страшные годы, а не только к Амалии. Кроме того, писательницей представлены подробности (*«карточную систему еще не ввели»*), которые говорят о знании ею ситуации, о том, что она изучила реальные условия. При описании жизни своих героев автор применяет прием обобщения, объединяя их со всеми остальными, кто был рядом. Так, в тексте сказано не *«Амалии было трудно прокормиться»*, а *«одинокому работающему человеку было трудно прокормиться»*.

Стилистика репортажа и публицистичность в целом проявляются также в том, что присутствие автора в тексте постоянно ощущается. При этом она комментирует происходящее максимально объективно, без эмоциональных личных оценок, что также характерно для публициста, стремящегося быть

немного в стороне от своих героев и в то же время показывать искреннюю заинтересованность в их судьбе.

Выводы

В современном художественном тексте нередко присутствует творческая интеграция публицистики и художественной литературы. Публицистичность дает автору возможность повысить степень реальности изображаемого и донести до читателя мысль о том, что в данном художественном тексте далеко не все – вымысел, напротив, многое является правдой. В результате читатель вместе с автором наблюдает за настоящим или переносится в прошлое и становится свидетелем исторических событий, в контексте которых разворачиваются судьбы героев художественного произведения.

Публицистичность текста становится результатом стремления автора к осмыслению социальных проблем, которые он описывает, к четкому выражению собственной гражданской позиции и философскому анализу. Писатели стараются передать читателю свои мысли и вызвать у него живой отклик. Публицистическая направленность художественных произведений – знак социоориентированности их авторов, их деятельного включения в жизнь общества, неравнодушия к его проблемам, активной гражданской позиции.

Интеграция публицистики и художественной литературы у разных авторов имеет различные причины: может быть связана с формами выражения авторской позиции, с недоверием к читателю и т. п. У Л.Е. Улицкой она в значительной мере связана с особенностями ее дарования, с полученным автором образованием. Писательница во всех случаях при написании романов отталкивается от сиюминутных задач современности, от актуальных проблем, стоящих перед обществом, и в особенности его культурной частью. При том в творчестве Л.Е. Улицкой представлены два варианта репрезентации публицистического начала в романном тексте.

Первый вариант видим в романе «Казус Кукоцкого», который можно охарактеризовать как художественное произведение с фоновым

публицистическим началом. Средствами формирования публицистического фона в романе становятся описание жизни героев в контексте реальных исторических событий и в тесной связи с ними (сталинские репрессии, преследование «толстовцев», гонения на духовенство, Великая Отечественная война, диссидентство, появление богемы и др.); упоминание реальных исторических персонажей; подъем и анализ сложных общественных проблем (например, легализации аборт); создание героев, которые высказывают важные для развития социума мысли (например, Илья Гольдберг); дневниковые записи Елены с прямым обращением к адресату и диалогизмом; эпитафия; медицинские термины; риторические фигуры (парцелляция, инверсия, ряды однородных членов, риторические вопросы и др.) и т. п. Данные приёмы можно назвать сугубо публицистическими способами прозаического повествования. Основой же публицистичности текста становится история как фон изображенных событий.

Однако художественная составляющая преобладает над публицистической: все действующие лица в романе вымышлены; чрезвычайно значим мифологический элемент. Публицистическую составляющую нельзя назвать минимальной, она очень важна, но только как способ создания фона для основного, художественного пласта романа.

Второй проанализированный роман – «Лестница Якова» – демонстрирует еще один вариант репрезентации публицистического в творчестве Л.Е. Улицкой. Это роман с максимально выраженным публицистическим началом, которое настолько сильно представлено в тексте, что занимает позицию, не менее важную, чем художественная составляющая текста.

В романе изображены исторические события целого века российской истории: Первая мировая война, революция, сталинские репрессии, Великая Отечественная война, антисемитская кампания в послевоенном СССР, война в Афганистане, перестройка и др. Каждое из событий связано с каким-то героем романа, проходит через его судьбу, что позволяет автору изобразить основные

вехи истории более полно, подробно, многопланово, сделать их наполненными личностным смыслом.

В произведение вводятся реальные исторические персонажи, часть из которых просто упоминается (В.Г. Короленко, А.П. Карсавин и др.), а часть становятся полноценными действующими лицами в эпизодах романа – Н.К. Крупская, Лесь Курбас, Э.И. Книппер-Рабинек, С. Михоэлс, М.А. Волошин, «внук Айвазовского» и др.

Средствами создания публицистического плана романа становятся также рассмотрение в нем актуальных социальных проблем, например, проблемы наркомании и «еврейского вопроса»; автобиографизм – представление в романе истории семьи Осецких на основании истории семьи Улицких и творческое вплетение фактов биографии реальных людей в судьбу героев романа; использование в качестве значительных структурных пластов повествования писем, дневников, записных книжек, архивных документов с указанием автора на их подлинность; фрагментарность сюжета, нелинейный характер повествования; диалогизация повествования, стилистика очерка и репортажа. Автор ведет читателя за собой, погружая его попеременно то в исторический, то в художественный, то в музыкальный, то в научный контекст.

Публицистичность придает роману тот факт, что Л.Е. Улицкая, по сути, становится таким же героем романа, как и другие его персонажи. Автор и повествователь сливаются воедино, а публицистическая и художественная составляющая романа оказываются практически равными по своей роли в тексте. Элементы публицистики служат повышению реалистичности романов Л.Е. Улицкой, приданию им убедительности и усилению воздействия на читателя.

Итак, творчество Л.Е. Улицкой развивается в пространстве жанровой свободы, характерном для современной русской прозы. Не будучи ограниченной строгими требованиями жанра, писательница творчески моделирует в своих произведениях жанровые черты романа и элементы публицистического текста.

Выбор такой авторской стратегии определяется мировоззренческой позицией и художественным замыслом писателя.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Для современной художественной литературы характерно расшатывание строгой системы литературных жанров, сложившейся в течение нескольких столетий. Привычная жанровая схема разрушается вследствие активного развития в литературе авторского начала, сгенерированного антропоцентризмом сегодняшней культуры. Определяющим фактором формирования произведения становится не сложившаяся художественная система, а личностные представления и интенции писателя.

В творчестве Л.Е. Улицкой новые жанровые формы возникают не как отражение литературной позиции автора, не как результат выполнения ею некоего литературного манифеста, а как следствие ее внутренних представлений о строении каждого создаваемого ею текста, как итог воплощения в тексте авторских интенций и художественного замысла. Формируется пространство, которое можно обозначить как пространство жанровой свободы. Создается впечатление, что, только не будучи скованной строгими жанровыми требованиями, писательница может реализовать себя, полностью воплотить свой творческий потенциал.

Творчество развивается в пространстве жанровой свободы, характерном для современной русской прозы. Не подчиняясь строгим требованиям жанра, писательница творчески контаминирует в своих произведениях жанровые черты романа и других искусств. Оригинальная форма того или иного жанра определяется авторскими интенциями мастера слова, ее художественным замыслом, а также сюжетом и идеей произведения.

Из всего многообразия оригинальных авторских жанровых вариантов, которые наблюдаются в творчестве Л.Е. Улицкой, в данном исследовании в качестве его предмета были выбраны варианты жанра романа, причем только в трех ипостасях – на пересечении романа и мифа, романа и кино, романа и публицистики. Конечно, данные авторские формы не единственные для писательницы, но их анализ позволяет увидеть общую картину

взаимоотношения автора и жанра, распространяемую, очевидно, на всё творчество прозаика.

Взаимодействие жанровых форм с другими видами искусства проявляется индивидуально в каждом из произведений автора, то есть каждый из романов Л.Е. Улицкой – это особая, уникальная жанровая разновидность, компонентами которой являются сюжетные ходы, образы, мотивы, философские искания, авторские приемы, элементы языка и стиля произведения. Однако можно увидеть несколько жанровых закономерностей, некоторые жанровые парадигмы, которые и были рассмотрены нами.

Большое влияние на роман в творчестве Л.Е. Улицкой оказал жанр мифа. Элементы мифологичности проникают в ее романы на всех уровнях, тесно переплетаясь с сюжетной, идейной, языковой тканью произведений.

Особое место среди произведений писательницы занимает повесть «Сонечка», что обусловило наше обращение к ней. Не являясь по форме романом, это раннее произведение тесно связано с романами Л.Е. Улицкой и отражает формирование романного мышления писательницы. На рубеже XX-XXI веков роман переживает кризис. Наметившиеся идеологические, этические, культурные изменения в жизни страны обуславливают изменения жанровой парадигмы и становление нового романа, который приходит на смену роману соцреализма. В повести «Сонечка» писательница начинает спор с советской литературой и поиск того романа, который сменит роман соцреализма. Здесь закладываются основные черты, которые проявятся в написанных позже романах, – мифологемы дома и семьи, мотив праведничества, образ патриарха и т. п.

В произведениях Л.Е. Улицкой наблюдаются разные модели мифологизма и взаимодействия романа и мифа.

Во-первых, нами выделена жанровая разновидность, в которой романное и мифологическое пространства занимают равное положение, развиваются и функционируют параллельно. Данная модель мифологизма проявляется в романе «Казус Кукоцкого», в котором повествование ведется в двух планах.

Реальные действия, связанные с историческими событиями и реалистичными героями, разворачиваются в пространстве романа. Мифологические события происходят в пространстве «среднего мира», в котором существует Елена Кукоцкая. Данные миры обладают собственными системами персонажей и собственным местом действия. Они могут пересекаться, но при этом практически равноправны в трансляции автором его художественного замысла.

Вторая модель мифологизма Л.Е. Улицкой названа нами мозаичным вариантом. Она представлена в романах «Медея и ее дети», «Зеленый шатер», «Лестница Якова» и др. Она начала формироваться раньше, чем рассмотренная выше, и во многом стала основой мифологизма с двумя равными пространствами. Здесь в содержательную, художественную, сюжетную, языковую ткань произведений автором вводится большое количество разнородных мифологических элементов небольшого формата (образы, мотивы, вставки, описания, мифологемы и т. п.). Они начинают сочетаться, подобно элементам мозаики, рассматриваемым на расстоянии, образуя сложное жанровое единство, оригинальное в каждом из произведений. В качестве мифологических компонентов могут выступать античная мифология, различные библейские и христианские мифы, крымский миф, мифологемы дома и семьи и др. Их разнородность компенсируется глубоким авторским смыслом, нивелируется благодаря замыслу автора, вплетающего каждый из элементов «мозаики» в сложную жанровую структуру романа.

Элементы киноэстетики наблюдаются, в первую очередь, в романе Л.Е. Улицкой «Зеленый шатер». Данное произведение можно охарактеризовать как кинороман. Приемы, свойственные жанру кино, проявляются здесь на уровне сюжета, на уровне формы и на уровне языка. К сюжетным, содержательным приемам можно отнести быструю смену планов повествования, динамичное перемещение героев во времени и пространстве, контрастность образов, кинематографически эффектные повороты сюжета и т. п. На уровне формы произведения Л.Е. Улицкая применяет множество приемов, которые можно назвать кинематографическими, – визуализацию, нелинейность повествования,

монтаж, воздействие на разные органы восприятия читателя (зрение, слух, обоняние, осязание, вкус), зеркальный принцип изображения событий, а также абсолютно кинематографические приемы «стоп-кадр», транстрав, флешбэк, флешфорвард и др. Уровень языка романа также испытал на себе воздействие эстетики кино: автор тяготеет к использованию коротких предложений, номинативных структур, диалоги преобладают в пространстве текста над недиалогическими фрагментами, применяются языковые средства создания эмоционального контраста и т. п.

Существование киноромана в системе оригинальных жанровых форм, формируемых писательницей, объясняется, как нам кажется, и общим влиянием эстетики кино на художественную литературу XX – начала XXI веков, и индивидуальной потребностью автора структурировать пространство своего произведения как кинопространство с его фрагментарностью, акцентированием сильных сцен, динамичностью, яркостью авторских приемов, контрастом композиционных частей. Эстетика кино отвечает замыслу автора, стремящегося представить художественное пространство произведения динамичным, колоритным, красочным, контрастным.

Кроме того, в романы Л.Е. Улицкой различными способами проникают элементы публицистичности. Мы рассмотрели с данной точки зрения романы «Казус Кукоцкого» и «Лестница Якова» и увидели в них два варианта соотношения жанра романа и публицистического жанра.

В первом произведении публицистическое начало уступает романному, художественному, служит для него фоном, основой. При этом средствами репрезентации в тексте публицистики, сугубо публицистическими способами прозаического повествования становятся изображение автором реальных исторических событий, упоминание о реальных исторических личностях, рассмотрение сложных социальных проблем того периода, который описан в романе. Герои служат трибунами идей автора, высказывают, анализируя общественную и политическую ситуацию, важные мысли. Публицистичность подтверждается эффектом документальности: автор вводит в текст романа

дневниковые записи, эпитафия, риторические фигуры и т. д. И тем не менее, художественная составляющая превалирует, а публицистические элементы служат фоном, на котором развиваются события и существуют герои. Данный фон – способ придания роману реалистичности.

В романе «Лестница Якова» мы видим второй вариант сочетания художественного и публицистического в творчестве Л.Е. Улицкой, и этот вариант можно охарактеризовать как равное положение романного и публицистического начал. Реальные исторические персонажи здесь уже не только упоминаются как знакомые главных героев, а наравне с ними становятся полноценными действующими лицами романа, пусть играющими только эпизодические роли. Действие и здесь происходит в контексте реальных исторических событий XX века, в ходе повествования поднимаются важные общественно-политические проблемы, но автором, кроме того, вводится в роман документализм, автобиографизм, приводятся цитаты из писем, дневниковых записей, записных книжек, архивных документов, которые позиционируются как реальные. Для языка произведения характерна стилистика очерка и репортажа, использование риторических приемов. У читателя создается впечатление, что описанные в романе события происходили с самой писательницей.

В любом случае публицистичность романов Л.Е. Улицкой соотносится с исторической основой повествования, без которой она не имела бы шанса проявиться. История становится не просто фоном, а базой, на которой развивается публицистичность.

Таким образом, Л.Е. Улицкая выходит на уровень творчества, который можно назвать наджанровым, внежанровым или всежанровым. Любой из этих терминов – попытка подчеркнуть, что некий определённый жанр перестает иметь для писательницы значение, перестает руководить ею в процессе создания того или иного художественного текста. В творчестве Л.Е. Улицкой можно увидеть эволюцию жанровых форм, представляющую собой все большее освобождение от жанра, все большую наджанровость. В то же время это не бунт,

поскольку писательница не отказывается от жанровых форм, а только находит для них необычные сочетания, обусловленные каждый раз авторскими интенциями и служащие реализации авторского замысла.

У проведенного нами в данной работе исследования могут быть разнообразные перспективы. Во-первых, можно продолжить изучение различных авторских жанровых вариантов в творчестве Л.Е. Улицкой. Во-вторых, можно выйти на уровень более крупных обобщений, перейдя к анализу жанровой системы современной русской литературы или, как вариант, такого ее сегмента, как женская проза. В любом случае анализ развития категории жанра в современном художественном тексте послужит объективному изучению литературного процесса, его состояния, динамики и тенденций развития.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

I

1. Абиев, Б.М. Репортаж как жанр публицистического стиля / Б.М. Абиев, Б.Д. Тұрлыбеков // Актуальные проблемы развития современной науки и образования: Сб. научн. тр. по мат. Междунар. науч.-практ. конф. – Люберцы: АР-Консалт, 2018. – С. 53-56.
2. Алейников, О.Ю. Публицистическое начало в прозе Валентина Распутина: авторская позиция – характеры – стиль: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.02. – М., 1991. – 16 с.
3. Али, А.Х. Функционирование медицинской и бытовой лексики в политическом дискурсе печатных и электронных СМИ XXI века / А.Х. Али // Научный форум: Филология, искусствоведение и культурология: Сб. ст. по мат. III Междунар. науч.-практ. конф. – М.: МЦНиО, 2017. – С. 107-118.
4. Альмаганбетов, М.О. Феномен мифа в условиях глобализации: автореф. дис. ... канд. филос. наук: 09.00.11. – М., 2008. – 27 с.
5. Арзамазов, А.А. Предметные реалии «дверь» и «окно» в образной системе поэзии Михаила Федотова / А.А. Арзамазов // Историко-культурное наследие народов Урало-Поволжья. – 2018. – № 2 (5). – С. 136-143.
6. Артамонова, И.В. «Мы все глядим в наполеоны» – интерпретация мифа в романе А.С. Пушкина «Евгений Онегин» / И.В. Артамонова // Человек, общество и государство в современном мире: Сб. научн. тр. междунар. науч.-практ. конф. – Пенза: ПГТУ, 2016. – С. 288-291.
7. Ахмадиев, Р.Б. Миф, перевоплощенный в драматическое произведение / Р.Б. Ахмадиев // Современные проблемы науки и образования. – 2015. – № 2-3. – С. 65.
8. Ахметьянова, Н.А. Жанровые особенности социально-публицистических романов о современности / Н.А. Ахметьянова // Национальная литература в диалоге культур: духоформирующий и консолидирующий потенциал: Мат. Всерос. науч.-практ. конф. – Уфа: Самрау-Медиа, 2015. – С. 121-127.

9. Базиева, Г.Д. Мифологизм и фольклоризм в пространстве текста // Г.Д. Базиева. Этнические традиции и современные инновации в художественных текстах. – Нальчик: Ин-т гуманитар. иссл., 2017. – С. 61-80.

10. Балувев, С.М. Художественная публицистика А.Ф. Писемского (Проблематика, творческий метод): автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.10. – СПб., 1998. – 16 с.

11. Барашкова, А.В. Принципы художественного мифологизма в жанре фэнтези / А.В. Барашкова // Личность. Культура. Общество. – 2010. – Т. 12. – № 3 (57-58). – С. 315-318.

12. Бархатова, О.Н. Западная культура второй половины XX века: неомодернизм / О.Н. Бархатова // Актуальные проблемы современности: Мат. 4-й науч.-практ. конф. «Альтернативный мир»; отв. ред. Д.В. Буяров. – Благовещенск: Изд-во БГПУ, 2009. – С. 10-19.

13. Барышников, П.Н. Миф и метафора: опыт межпарадигмального анализа: автореф. дис. ... канд. филос. наук: 09.00.01. – М., 2008. – 25 с.

14. Басова, А.И. Становление документально-художественного жанра в журналистике Светланы Алексиевич / А.И. Басова, Л.Д. Синькова // Веснік БДУ. Серыя 4: Філалогія. Журналістыка. Педагогіка. – 2009. – № 3. – С. 93-96.

15. Бахтин, М.М. Роман как литературный жанр // М.М. Бахтин. Собрание сочинений: в 7 т. Т. 3: Теория романа (1930-1961 гг.). – М.: Языки славянских культур, 2012. – С. 608-644.

16. Бегунова, Е.А. Основные процессы мифологизации отечественной культуры первой трети XX века / Е.А. Бегунова // Сборник избранных статей по материалам научных конференций ГНИИ «Нацразвитие». – СПб.: Нацразвитие, 2019. – С. 19-20.

17. Безрукавая, М.В. Неомодернизм в современной русской прозе: модели мира, концепция человека, авторские стратегии: монография / М.В. Безрукавая. – Краснодар, КСЭИ, 2016. – 186 с.

18. Безрукавая, М.В. Синтез «художественного» и «публицистического» в авторской стратегии Юрия Козлова / М.В. Безрукавая // Молодой ученый. – 2015. – № 11 (91). – С. 1575-1577.
19. Беликова, Е.В. Роман Г. Мелвилла «Моби Дик, или Белый кит» в зарубежной мифокритике / Е.В. Беликова // Наука о человеке: гуманитарные исследования. – 2014. – № 1 (15). – С. 183-188.
20. Белобородова, Е.О. Боги и герои (миф в типологии персонажей Л.Е. Улицкой) / Е.О. Белобородова // Молодая филология – 2018. Человек, культура, социум: Сб. ст.; отв. ред. И.А. Подюков. – Пермь: ПГГПУ, 2018. – С. 11-16.
21. Белова, О.П. В поисках духовности: художественное и публицистическое начала (на примере сопоставления романа И. Шмелёва «Пути небесные» и повести В. Крупина «Люби меня, как я тебя») / О.П. Белова // Поволжский педагогический поиск. – 2012. – № 2 (2). – С. 173-180.
22. Белоусова, Е.Г. О кинематографичности романа В. Набокова «Машенька» / Е.Г. Белоусова // Вестник Томского государственного университета. Филология. – 2017. – № 47. – С. 88-99.
23. Бельская, Ю.В. Проблема мифологизма в романе Л.М. Леонова «Пирамида»: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. – Астрахань, 1999. – 20 с.
24. Бердникова, О.А. Иеротопия в романе Евгения Водолазкина «Лавр» / О.А. Бердникова, Т.Н. Голицына // Таинство слова и образа: Сб. мат. науч.-богосл. конф. – М.: Моск. дух. акад., 2019а. – С. 243-253.
25. Бердникова, О.А. Поэтика адресованных жанров в творчестве И.А. Бунина / О.А. Бердникова // Проблемы исторической поэтики. – 2019б. – Т. 17. – № 4. – С. 215-241.
26. Богданов, В.А. Роман / В.А. Богданов // Литературный энциклопедический словарь / Под общ. ред. В.М. Кожевникова, П.А. Николаева. Редкол.: Л.Г. Андреев, Н.И. Балашов, А.Г. Бочаров и др. – М.: Сов. энциклопедия, 1987. – С. 328-332.

27. Бозрикова, С.А. Синтез публицистического и художественного в романе non-fiction (на материале «Хладнокровного убийства» Т. Капоте) / С.А. Бозрикова // Филология и культура. – 2012. – № 4 (30). – С. 179-181.

28. Борщевский, И.С. Способы передачи элементов киноязыка в интерсемиотическом переводе (на примере аудиодескрипции) / И.С. Борщевский // Филология и лингвистика. – 2019. – № 1. – С. 45-49.

29. Бочаров, А.Г. Существует такое качество – публицистичность / А.Г. Бочаров // Вопросы литературы. – 1958. – № 10. – С. 76-104.

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

31. Бочкина, М.В. Типы художественного времени в романе Л. Улицкой «Лестница Якова» / М.В. Бочкина // Вестник Московского университета. Серия 9: Филология. – 2019. – № 5. – С. 106-112.

32. Бугаева, Л.Д. Эмоциональный документ: структура нарратива / Л.Д. Бугаева // Век информации. – 2016. – № 2. – С. 134-136.

33. Бугославская, О.В. Постмодернистский роман: принципы литературоведческой интерпретации («Роман» В. Сорокина и «Последний сон разума» Д. Липскерова): автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. – М., 2001. – 20 с.

34. Букс, Н. Эшафот в хрустальном дворце: о русских романах В. Набокова / Н. Букс. – М.: Новое литературное обозрение, 1998. – 208 с.

35. Валиахметова, А.Р. Развитие многозначности иноязычного существительного *флешбэк* и вариативность его управления в современном русском языке / А.Р. Валиахметова // Мова. – 2012. – № 18. – С. 111-116.

36. Ван, Е. Концепт семьи в повести «Сонечка» Л. Улицкой / Е. Ван // Аспирант и соискатель. – 2013. – № 2 (74). – С. 17-19.

37. Васиярова, О.А. Проблема определения термина «кинематографичность» на примере прозы Людмилы Улицкой / О.А. Васиярова

// Вестник Чувашского государственного педагогического университета им. И.Я. Яковлева. – 2014. – № 1 (81). – С. 41-47.

38. Васюкова, М.В. Рецепция брюсовских литературных мифов в творчестве Л.Е. Улицкой начала XXI века / М.В. Васюкова // Научное обозрение: гуманитарные исследования. – 2017. – № 5. – С. 197-203.

39. Владимирова, М.М. Всемирная литература и режиссерские уроки С.М. Эйзенштейна: учебное пособие / М.М. Владимирова. – М: Моск. гос. ин-т культуры, 1990. – 101 с.

40. Воротникова, А.Э. Миф в романе К. Вольф «Кассандра»: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.03. – Воронеж, 2001. – 21 с.

41. Вуколова, В.С. Концептуальный смысл знаков-символов «тьень бытия» и «лестница Якова» в романе Л.Е. Улицкой «Лестница Якова» / В.С. Вуколова, С.Ц. Гань // Научно-методический электронный журнал Концепт. – 2016. – № Т42. – С. 45-52.

42. Гаганова, А.А. Публицистическая специфика производственного романа / А.А. Гаганова // Вопросы филологических наук. – 2013. – № 3. – С. 6-11.

43. Галиев, С.С. Функция мифологического в произведениях Дж. Р.Р. Толкина и А.В. Иванова: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01; 10.01.03. – М., 2012. – 25 с.

44. Глазинская, Е.Т. Интерпретация идеи «вечной женственности» в прозе Людмилы Улицкой / Е.Т. Глазинская // Проблемы, перспективы и направления инновационного развития науки: Сб. ст. по ит. Междунар. науч.-практ. конф. – Уфа: Агентство междунар. исследований, 2017. – С. 210-212.

45. Голубкова, О.В. О кошке и собаке в мифо-ритуальной традиции славянских и финно-угорских народов / О.В. Голубкова // Гуманитарные науки в Сибири. – 2004. – № 3. – С. 57-62.

46. Горбынко, Е.Ю. Крымский миф в романе И. Шмелёва «Солнце мёртвых» / Е.Ю. Горбынко // Концепт и культура: диалоговое пространство

культуры: языковая личность. Текст. Дискурс: Сб. ст. VI междунар. научн. конф. – Кемерово: КемГУ, 2016. – С. 253-255.

47. Григорьева, Т. Людмила Улицкая. Зелёный шатёр. Рецензия. 24.01.2011 [Электронный ресурс]. – URL: <http://os.colta.ru/literature/events/details/20064/>. – 12.04.2021.

48. Гюнтер, Н.В. Потустороннее пространство в романе Л. Улицкой «Казус Кукоцкого» / Н.В. Гюнтер // Пятый этаж: Сб. научн. ст. молодых учёных. – Барнаул: Алтайский гос. пед. ун-т, 2015. – С. 124-126.

49. Давыдов, В.А. Миф города в социокультурном контексте: автореф. дис. ... канд. филос. наук: 09.00.11. – Тверь, 2004. – 18 с.

50. Дворак, Е.Ю. К проблеме неомифологизма детского фэнтези (на примере романов Т. Крюковой) / Е.Ю. Дворак // Вестник Вятского государственного гуманитарного университета. – 2013. – № 2-2. – С. 86-89.

51. Дедков, И.А. Роман / И.А. Дедков // Литературный энциклопедический словарь / Под общ. ред. В.М. Кожевникова, П.А. Николаева. Редкол.: Л.Г. Андреев, Н.И. Балашов, А.Г. Бочаров и др. – М.: Сов. энциклопедия, 1987. – С. 312.

52. Дементьева, А.А. «Женский миф» в романе А.М. Ремизова «Иверень» / А.А. Дементьева // Ученые записки Петрозаводского государственного университета. – 2015. – № 3-1 (148). – С. 92-95.

53. Демин, В.И. Исторический миф и миф об истории в современном постмодернистском романе: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. – М., 2012. – 28 с.

54. Драч, И.Г. Поэтика романа-монтажа (на материале американской, немецкой и русской литератур): автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.08. – М., 2013. – 22 с.

55. Дробышевская, Н.Н. Художественная публицистика советских писателей в русской периодике 1941-1945 гг.: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.08. – М., 2003. – 20 с.

56. Дронова, О.А. Роман Эрика Регера «Союз крепкой руки»: между литературой и публицистикой / О.А. Дронова // Когнитивные исследования языка. – 2014. – № 17. – С. 498-504.

57. Евдокимова, Т.М. Рациональное и эмоциональное в сатирической публицистике Дмитрия Быкова / Т.М. Евдокимова // Рациональное и эмоциональное в русском языке – 2016: Сб. тр. Междунар. научн. конф.; отв. ред. П.А. Лекант. – М.: МГОУ, 2016. – С. 213-216.

58. Ерофеева, М.А. Синтез художественной литературы и публицистики в романе А.А. Проханова «Идущие в ночи» / М.А. Ерофеева // Вестник Костромского государственного университета им. Н.А. Некрасова. – 2009. – Т. 15. – № 2. – С. 50-52.

59. Есауленко, Л.А. Теория восприятия художественного текста: французский «новый роман» XX века / Л.А. Есауленко // Вестник Омского государственного педагогического университета. Гуманитарные исследования. – 2017. – № 2 (15). – С. 73-76.

60. Ефимова, О.В. Принцип «литературной кинематографичности» во второй редакции романа Юлиана Семёнова «Семнадцать мгновений весны» / О.В. Ефимова // Ученые записки Новгородского государственного университета. – 2018. – № 3 (15). – С. 2.

61. Житенев, А.А. Поэзия неомодернизма: монография / А.А. Житенев. – СПб.: ИНАПРЕСС, 2012. – 481 с.

62. Заводюк, В.Г. Политический миф: инвариант и процессы трансформации: автореф. канд. филос. наук: 09.00.11. – Саратов, 1996. – 20 с.

63. Загидулина, Т.А. Репрезентация утопического мировоззрения в повести Л. Улицкой «Сонечка» / Т.А. Загидулина // Сибирский филологический форум. – 2018. – № 3 (3). – С. 64-72.

64. Зайцев, Д.С. Миф в культуре: истоки и современность: автореф. дис. ... канд. культурологии: 24.00.01. – Нижневартовск, 2003. – 21 с.

65. Зайцева, Ю. В Абези на могиле русского религиозного философа Л.П. Карсавина установлен памятник / Ю. Зайцева. 27.11.2012 [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.litmir.me/br/?b=71169&p=1>. – 18.01.2021.

66. Затеева, Т.В. Народнический роман. Концепция личности и способы ее изображения: автореф. дис. ... докт. филол. наук: 10.01.01. – М., 1998. – 43 с.

67. Зверев, А.М. Модернизм / А.М. Зверев // Литературный энциклопедический словарь / Под общ. ред. В.М. Кожевникова, П.А. Николаева. Редкол.: Л.Г. Андреев, Н.И. Балашов, А.Г. Бочаров и др. – М.: Сов. энциклопедия, 1987. – С. 224-225.

68. Зубова, О.В. Творческая история создания произведения В.М. Шукшина «Я пришёл дать вам волю»: от киносценария к кинороману / О.В. Зубова // Вестник Центра международного образования Московского государственного университета. Филология. Культурология. Педагогика. Методика. – 2012. – № 2. – С. 94-98.

69. Иванова, Ю.А. Категория мифологического времени в современном романе-мифе (на примере романа Джеймса Джойса «Улисс»): автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.04. – СПб., 2002. – 20 с.

70. Ильченко, Н.М. Итальянский миф в романе Н.И. Греча «Черная женщина» / Н.М. Ильченко // Русско-зарубежные литературные связи: Сб. ст. – Н. Новгород: НГПУ им. К. Минина, 2014. – С. 93-101.

71. Исупов, К.Г. Мифологизм, фольклоризм, художественный историзм писателя / К.Г. Исупов // Проблемы типологии литературного фольклоризма: Межвуз. сб. науч. тр. – Челябинск: ЧГУ, 1990. – С. 4-15.

72. Ишекова, С.А. Эпиграф как форма диалога автора и читателя: на материале романа Л. Улицкой «Казус Кукоцкого» / С.А. Ишекова // Известия Саратовского университета. Новая серия. Серия: Филология. Журналистика. – 2010. – Т. 10. – № 4. – С. 81-84.

73. Кадацкая, Е.Д. Трансформация семейного мифа в романе Л. Улицкой «Медея и ее дети» / Е.Д. Кадацкая // Кросс-культурное пространство

литературной и массовой коммуникации – 6: Мат. Междунар. научн. конф. – Майкоп: АдГУ, 2018. – С. 45-49.

74. Казакова, Н.Ю. К осмыслению публицистического пласта романа Ф.М. Достоевского «Бесы»: Петр Верховенский как архетип / Н.Ю. Казакова // Вестник РГГУ. Серия: История. Филология. Культурология. Востоковедение. – 2016. – № 8 (17). – С. 92-101.

75. Казијева, А.М. Авторский неомифологизм в романе Л. Улицкой «Медея и ее дети»: вектор развития / А.М. Казијева, А.О. Бродзели // Наука в современном мире: поиск инновационных и креативных решений: Межвуз. сб. научн. и науч.-метод. тр. – Пятигорск: ПГУ, 2019. – С. 119-130.

76. Камышева, О.А. Синергия литературы и кинематографа (на материале творчества В.М. Шукшина) / О.А. Камышева // Модернизация культуры: от культурной политики к власти культуры: Мат. IV Междунар. науч.-практ. конф. – Самара: Самарский гос. ин-т к-ры, 2016. – С. 94-101.

77. Канц, Н.А. Методология интермедиального анализа в свете междисциплинарных исследований / Н.А. Канц // Актуальные философские и методологические проблемы современного научного познания: 74-я науч.-практ. конф. – Ставрополь: Агрис, 2010. – С. 150-153.

78. Карпова, Е.А. Классификация женских образов в романе Л. Улицкой «Зеленый шатер» / Е.А. Карпова // Научное обозрение: гуманитарные исследования. – 2015. – № 9. – С. 91-101.

79. Кашина, Н.К. Мифологема «дом» в произведениях В. Розанова / Н.К. Кашина // Вестник Костромского государственного университета им. Н.А. Некрасова. – 2011. – Т. 17. – № 3. – С. 105-107.

80. Ковалёва, В.С. Элементы репортажного стиля в «Лесных картинках» И.С. Соколова-Микитова / В.С. Ковалёва // Интерпретация текста: лингвистический, литературоведческий и методический аспекты. – 2013. – № 6. – С. 29-32.

81. Ковтун, Н.В. Мифология поиска истины в раннем творчестве Л. Улицкой / Н.В. Ковтун // Вестник Северного (Арктического) федерального

университета. Серия: Гуманитарные и социальные науки. – 2013. – № 6. – С. 75-84.

82. Кожин, В.В. Жанр / В.В. Кожин // Литературный энциклопедический словарь / Под общ. ред. В.М. Кожевникова, П.А. Николаева. Редкол.: Л.Г. Андреев, Н.И. Балашов, А.Г. Бочаров и др. – М.: Сов. энциклопедия, 1987. – С. 105-106.

83. Кожин, В.В. Роман / В.В. Кожин // Литературная энциклопедия терминов и понятий / Под ред. А.Н. Николюкина. – М.: Интелвак, 2001. – Ст. 889-892.

84. Колесников, А.Ю. Экзистенциальная основа мифа в романах Грэма Джойса / А.Ю. Колесников // Yearbook of Eastern European Studies. – 2016. – № 6. – С. 169-177.

85. Кольцова, Н.З. «Мы» Евгения Замятина как неомифологический роман: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. – М., 1998. – 25 с.

86. Кольцова, Н.З. Булгаков как «словесный кино-мастер» (к вопросу о кинематографическом прочтении романа «Мастер и Маргарита») / Н.З. Кольцова // Вестник Бурятского государственного университета. – 2016. – № 5. – С. 165-173.

87. Кольцова, Н.З. Об интермедиальной доминанте романа Ф. Сологуба «Мелкий бес»: театр или кино? / Н.З. Кольцова, И.В. Монисова // Вестник Бурятского государственного университета. – 2017. – № 3. – С. 106-118.

88. Королева, С.Б. Миф о России в британской литературе (1790-е-1920-е годы): автореф. дис. ... докт. филол. наук: 10.01.03. – Нижний Новгород, 2014. – 38 с.

89. Королёва, С.Ю. Еще раз о мифе в литературе: проблемы анализа художественного мифологизма / С.Ю. Королёва // Славянская традиционная культура и современный мир: Сб. научн. ст.; сост. В.Е. Добровольская, А.Б. Ипполитова. – М.: ЦКСиПУ, 2011. – С. 205-228.

90. Крамарь, О.К. Кинематограф в творческом сознании Т.В. Чурилина / О.К. Крамарь // Philologos. – 2019. – № 1 (40). – С. 53-59.

91. Криницын, А.Б. Миф о жертве в поздних романах Ф.М. Достоевского / А.Б. Криницын // *Litera*. – 2016. – № 2. – С. 56-70.

92. Крылова, М.Н. Концепт «природа» в образной системе сравнительных конструкций современного русского языка / М.Н. Крылова // *Инновации и традиции науки и образования: Мат. Всерос. науч.-метод. конф. В 3 ч. Ч. 3* / Под ред. С.В. Лесникова. – Сыктывкар: Сыктывк. гос. ун-т, 2010. – С. 44-49.

93. Крылова, М.Н. Мифы о магии в современном информационном пространстве / М.Н. Крылова // *Миф в истории, политике, культуре: Сб. мат. I Междунар. научн. междисципл. заочн. конф.; под редакцией О.А. Габриеляна и др.* – Севастополь: Ф-л МГУ им. М.В. Ломоносова в г. Севастополе, 2018. – С. 362-367.

94. Крюкова, А.Н. Поэтика сновидений в «Мученичестве Монтана, Луция, Флавиана и других мучеников» / А.Н. Крюкова // *Вестник древней истории*. – 2014. – № 2 (289). – С. 117-124.

95. Кузнецова, Е.В. Поэма К. Случевского «Элоа» в контексте демонологического мифа / Е.В. Кузнецова // *Новый филологический вестник*. – 2016. – № 2 (37). – С. 61-77.

96. Кукуева, Г.В. Риторические приемы как средство реализации диалога «автор – читатель» (на материале рассказов-очерков В.М. Шукшина) / Г.В. Кукуева // *Вестник Барнаульского государственного педагогического университета*. – 2003. – № 3-2. – С. 23-26.

97. Куликова, И.А. Проблема счастья в повести Л. Улицкой «Сонечка» / И.А. Куликова // *Стратегические коммуникации, теоретические знания и практические навыки в экономике, управлении проектами, педагогике, праве, политологии, природопользовании, психологии, медицине, философии, филологии, социологии, технике, математике, физике, химии: Сб. научн. ст.* – СПб.: Культ-информ-пресс, 2013. – С. 192.

98. Куляпин, А.И. «Окно» и «дверь» в системе символов В.М. Шукшина / А.И. Куляпин // *Культура и текст*. – 1997. – № 2. – С. 98-101.

99. Куряев, И.Р. Специфика монтажа в романе М. Шишкина «Письмовник» / И.Р. Куряев // XLVI Огарёвские чтения: Мат. научн. конф. – Саранск: НИМГУ, 2018. – С. 109-114.

100. Куряев, И.Р. Кинематографичность отечественной прозы рубежа XX-XXI веков / И.Р. Куряев // дис. ... канд. Филол. Наук: 10.01.01. – С., 2021. – 342 с.

101. Кутбиддинов, А. Публицистические аспекты одного романа / А. Кутбиддинов // Вестник Таджикского национального университета. Серия филологических наук. – 2015. – № 4-2 (163). – С. 282-284.

102. Лавров, А.В. Мифотворчество «аргонавтов» / А.В. Лавров // Миф – фольклор – литература. – Л.: Наука, 1978. – С. 137-170.

103. Ласточкина, Е.В. Публицистическое начало в прозе С. Довлатова: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. – М., 2013. – 23 с.

104. Латыпова, Е.Э. Образ врача и человека в романе «Казус Кукоцкого» / Е.Э. Латыпова // Мир науки, культуры, образования. – 2017. – № 5 (66). – С. 309-311.

105. Лосев, А.Ф. Диалектика мифа / А.Ф. Лосев; общ. ред. А.А. Тахо-Годи, В.П. Троицкого. – М.; Мысль, 2001. – 558 с.

106. Лотман, Ю.М. Миф-имя-культура // Ю.М. Лотман. Избранные статьи в 3-х т. Т. 1. – Таллинн: Александра, 1992. – С. 58-75.

107. Лотман, Ю.М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики / Ю.М. Лотман. – Таллин: Ээсти Раамат, 1973. – 135 с.

108. Лукьянова, Н.А. Семиотические механизмы трансляции мифа: автореф. дис. ... канд. филос. наук: 09.00.13. – Томск, 2001. – 20 с.

109. Любезная, Е.В. Авторские жанры в художественной публицистике и прозе Татьяны Толстой: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. – Тамбов, 2006. – 25 с.

110. Магомедова, М.В. Элементы мифологической картины мира в произведениях Л. Улицкой / М.В. Магомедова // Язык. Словесность. Культура. – 2011. – № 2. – С. 88-102.

111. Максимкина, Н.Н. Документализм как ведущий принцип изображения действительности в творчестве С.Г. Фетисова: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.02. – Саранск, 2008. – 20 с.

112. Максимова, Н.В. Театр в романе Л. Улицкой «Лестница Якова» / Н.В. Максимова // Трансформация жанра историко-литературном процессе: Сб. тр. конф. – Астрахань: АГУ, 2016. – С. 98-101.

113. Маренина, Е.П. Прием монтажа в романе М. Осоргина «Времена» / Е.П. Маренина // Вестник Волгоградского государственного университета. Серия 8: Литературоведение. Журналистика. – 2014. – № 1. – С. 21-28.

114. Маркова, Т.Н. Кинематографические приемы как проявление формотворчества современной прозы / Т.Н. Маркова // Вестник Челябинского государственного педагогического университета. – 2017. – № 1. – С. 132-136.

115. Мартьянова, И.А. Б. Акунин как генератор новых жанров массовой литературы (текстофильм и роман-кино) / И.А. Мартьянова // Культ-товары: массовая литература современной России между буквой и цифрой: Сб. научн. ст. – СПб: РГПУ, 2018. – С. 270-279.

116. Мартьянова, И.А. Метапоэтика живописи и кино в прозе Л. Улицкой, Л. Петрушевской и Д. Рубиной / И.А. Мартьянова // Textus. – 2008. – № 12-1 (12). – С. 336-340.

117. Масленкова, Н.А. Особенности поэтики киноромана: проблема перекодирования текста / Н.А. Масленкова // Юбилейный сб. научн. тр. преподавателей, аспирантов и магистрантов социологического фак-та Самарского гос. ун-та. – Самара: Самарский гос. ун-т, 2014. – С. 294-302.

118. Мелетинский, Е.М. Введение в историческую поэтику эпоса и романа / Е.М. Мелетинский. – М.: Наука, 1986. – 320 с.

119. Мелетинский, Е.М. От мифа к литературе. Курс лекций «Теория мифа и историческая поэтика» / Е.М. Мелетинский. – М.: РГГУ, 2000а. – 170 с.

120. Мелетинский, Е.М. Поэтика мифа / Е.М. Мелетинский. – М.: Восточная литература, РАН, 2000б. – 407 с.

121. Мелетинский, Е.М. Проблемы типологии средневекового романа / Е.М. Мелетинский // Структура текста – 81: Тезисы симпозиума. – М.: Наука, 1981. – С. 148-151.

122. Менглинова, Л.Б. Апокалиптический конфликт в романе М.А. Булгакова «Белая гвардия» / Л.Б. Менглинова // Вестник Тюменского государственного университета. Гуманитарные исследования. Humanitates. – 2009. – № 1. – С. 137-144.

123. Местергази, Е. Литература нон-фикшн / nonfiction: Экспериментальная энциклопедия. Русская версия / Е. Местергази. – М.: Совпадение, 2007. – 327 с.

124. Мирза, Е.А. Сюжет об Эдипе в дискурсах русской прозы 2000-х годов (С. Богданова, Ю. Волков, Н. Андреева): автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. – Томск, 2013. – 23 с.

125. Миронов, А.В. Мифопоэтика романа Э.Л. Войнич «Овод» в свете современных теорий мифа: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.03. – Нижний Новгород, 2002. – 20 с.

126. Мокшанцев, Л.В. Психоанализ и миф / Л.В. Мокшанцев // Экономика и социум. – 2015. – № 5-1 (18). – С. 852-855.

127. Моторин, С.Н. Есенинский миф в романе В. Орлова «Камергерский переулок» / С.Н. Моторин // Современное есениноведение. – 2016. – № 1 (36). – С. 53-55.

128. Моттирони, Е.Е. Проблема мифа в романах Мишеля Турнье: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.03. – М., 2001. – 22 с.

129. Муравьев, В.С. Документальная литература / В.С. Муравьев // Литературный энциклопедический словарь / Под общ. ред. В.М. Кожевникова, П.А. Николаева. Редкол.: Л.Г. Андреев, Н.И. Балашов, А.Г. Бочаров и др. – М.: Сов. энциклопедия, 1987. – С. 98.

130. Мучник, А. В.Г. Короленко и «еврейский вопрос» / А. Мучник // Заметки еврейской истории. – 2014. – № 8 (177) [Электронный ресурс]. – URL: <http://berkovich-zametki.com/2014/Zametki/Nomer8/AMuchnik1.php>. – 22.01.2021.

131. Мущенко, Е.Г. Путь к новому роману на рубеже XIX-XX веков / Е.Г. Мущенко; ред. А.М. Абрамов. – Воронеж: Изд-во Воронеж. ун-та, 1986. – 185 с.

132. Мущенко, Е.Г. Формирование нового романного мышления в русской реалистической прозе конца XIX – начала XX века: автореф. дис. ... докт. филол. наук: 10.01.01. – Свердловск, 1989. – 37 с.

133. Наприенко, А.В. «Месс-Менд» Мариэтты Шагинян как «кинематографический» роман / А.В. Наприенко // Вестник Самарского университета. История, педагогика, филология. – 2017. – Т. 23. – № 1-2. – С. 106-110.

134. Некрасова, И.В. Расширение границ документального в произведениях новейшей русской литературы / И.В. Некрасова // Филология и культура. – 2016. – № 3 (45). – С. 129-134.

135. Нестерова, Ю.В. Рыжие / Ю.В. Нестерова, Е.Ю. Хвостова // Трихология. – 2016. – № 1. – С. 22-26.

136. Никишина, М.В. Интерпретация масонских мифов в поэме И.Ф. Богдановича «Душенька» / М.В. Никишина // Мировая литература глазами современной молодежи: Сб. мат. междунар. студ. науч.-практ. конф. – Магнитогорск: МГТУ, 2016. – С. 57-60.

137. Никонова, Т.А. «Производственный» роман 1930-х годов в поисках «новой» художественности / Т.А. Никонова // Вестник Воронежского государственного университета. Серия: Филология. Журналистика. – 2020. – № 3. – С. 44-48.

138. Никонова, Т.А. Роман «Мать» как катехизис революционера: формирование революционной этики / Т.А. Никонова // Acta Eruditorum. – 2019. – № 31. – С. 91-96.

139. Ничипоров, И.Б. Личность и история в романе Л. Улицкой «Лестница Якова» / И.Б. Ничипоров // Пушкинские чтения – 2016. Художественные стратегии классической и новой литературы: жанр, автор, текст: Мат. XXI междунар. научн. конф. – СПб.: ЛГУ, 2016. – С. 75-80.

140. Новоселова, Т.А. Идиллический хронотоп в романе Л. Улицкой «Медея и ее дети»: проблемы судьбы-рода-семьи-дома / Т.А. Новоселова // Вестник Пятигорского государственного лингвистического университета. – 2010. – № 4. – С. 215-219.

141. Новоселова, Т.А. Концепция судьбы в романе Л. Улицкой «Медея и ее дети»: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. – Махачкала, 2012. – 23 с.

142. Одесский, М.П. Публицистический диалог К. Малапарте и Л.Д. Троцкого (роман «Бал в Кремле») / М.П. Одесский // Вестник РГГУ. Серия: Литературоведение. Языкознание. Культурология. – 2019. – № 9. – С. 109-117.

143. Октябрьская, О.С. Русский исторический роман 70-80-х годов XX века (проблема жанра): автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.02. – М., 1993. – 25 с.

144. Орешкова, Ю.А. Феномен традиционного мифа в контексте самоидентификации этноса / Ю.А. Орешкова // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. – 2011. – № 5-1 (11). – С. 153-156.

145. Орлов, П. Приемы: Dolly Zoom или Транстрав. 15.06.2016 / П. Орлов [Электронный ресурс]. – URL: <https://tvkinoradio.ru/article/article7694-priemi-dolly-zoom-ili-transtrav>. – 29.04.2021.

146. Орлова, С.А. Мифо-фольклорный контекст романа Ф.М. Достоевского «Бесы»: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.09. – Курган, 2010. – 23 с.

147. Осаченко, Ю.С. Демифологизация и ремифологизация / Ю.С. Осаченко // Энциклопедия эпистемологии и философии науки / Составление и общ. редакция И.Т. Касавин. – М: Канон+; Реабилитация, 2009. – С. 170-173.

148. Останина, Н.Н. Метод литературного монтажа в романах Уильяма Берроуза / Н.Н. Останина // XLVI итоговая студенческая научная конференция Удмуртского государственного университета: Мат. Всерос. конф.; отв. ред. А.М. Макаров. – Ижевск: УдГУ, 2018. – С. 430-432.

149. Осьмухина, О.Ю. «Доктор Живаго» Б. Пастернака и «Зеленый шатер» Л. Улицкой: переосмысление традиции лирической эпопеи / О.Ю. Осьмухина // Филология и культура. – 2013. – № 3 (33). – С. 206-209.

150. Очеретова, Е.М. Авторское понимание сущности человека в творчестве Л. Улицкой / Е.М. Очеретова, М.В. Шаройко // Актуальные проблемы современной филологии: теория, практика, перспективы развития: Мат. III Междунар. науч.-практ. конф. – Краснодар: КубГУ, 2018. – С. 250-253.

151. Пашкова, В.В. Поэтика диалога в рассказе М. Фрая «Кот Елены» / В.В. Пашкова // Инновации и перспективы современной науки. Филологические науки: Мат. конф. – Астрахань: Астр. ун-т, 2018. – С. 70-73.

152. Петренко, Т.Ф. Функции визуализации в литературных текстах / Т.Ф. Петренко // Вестник Пятигорского государственного лингвистического университета. – 2014. – № 2. – С. 172-176.

153. Петрова, С.К.В. Иронический модус в повести Л. Улицкой «Сонечка» / С.К.В. Петрова // Филология и литературоведение. – 2015. – № 6 (45). – С. 10-12.

154. Побивайло, О.В. Близнечный миф в рассказе Л.Е. Улицкой «Второе лицо» / О.В. Побивайло // Филология и человек. – 2008. – № 2. – С. 115-119.

155. Побивайло, О.В. Мифология семьи в прозе Людмилы Улицкой / О.В. Побивайло // Филология и человек. – 2010. – № 1. – С. 145-151.

156. Погребная, Я.В. Судьба героя как воплощение родового мифа в романе В.В. Набокова «Подвиг» / Я.В. Погребная // Артикульт. – 2016. – № 1 (21). – С. 102-107.

157. Познин, В.Ф. Художественное пространство и время в экранном хронотопе / В.Ф. Познин // Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение. – 2019. – Т. 9. – № 1. – С. 93-109.

158. Полякова, А.А. Роман А.А. Бестужева-Марлинского «Вадимов» и миф о войне 1812 года / А.А. Полякова // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. – 2014. – № 2-2. – С. 264-267.

159. Пономарёва, Ю.В. Роман-кино как вершина синтеза литературы и кинематографа (на материале романа Б. Акунина «Смерть на брудершафт») / Ю.В. Пономарёва // Вестник Тверского государственного университета. Серия: Филология. – 2016. – № 3. – С. 328-332.

160. Преснякова, Н.В. Принципы построения системы персонажей в романе Людмилы Улицкой «Зеленый шатер» / Н.В. Преснякова // Филологическая наука в условиях диверсификации образования. – 2014. – № 1. – С. 95-101.

161. Прохорова, Т.Г. Документальность как художественный приём (на материале российской прозы 2010-х годов) / Т.Г. Прохорова // Ученые записки Казанского университета. Серия: Гуманитарные науки. – 2017. – Т. 159. – № 1. – С. 184-192.

162. Прыгунова, Н.С. Классический дискурс в творчестве Людмилы Улицкой (на материале романа «Лестница Якова») / Н.С. Прыгунова // Молодой исследователь: от идеи к проекту: Мат. III студ. науч.-практ. конф.; отв. ред. Д.А. Михеева. – Йошкар-Ола: МарГУ, 2019. – С. 406-408.

163. Прыткова, Е.С. Мифологизм романа Саши Соколова «Школа для дураков» / Е.С. Прыткова // Юность большой Волги: Сб. ст. лауреатов XX Межрегион. конф. – Чебоксары: Центр молод. инициатив, 2018. – С. 151-154.

164. Рамазанова, А.Х. Миф в системе социальных отношений: автореф. дис. ... канд. филос. наук: 09.00.11. – Алматы, 2008. – 28 с.

165. Ратнер, Б.С. СССР, 1928-1930: «Шахтинское дело» и «дело Промпартии» – шаги на пути к большому террору / Б.С. Ратнер // Всеобщая история. – 2014. – № 2. – С. 56-63.

166. Родикова, О.В. Органическая взаимодополнительная контаминация публицистики и художественной литературы (на примере полифонического романа «Время секонд-хенд» С.А. Алексиевич) / О.В. Родикова, А.М. Саркисян // Россия в мире: проблемы и перспективы развития международного сотрудничества в гуманитарной и социальной сфере: Мат. II Междунар. науч.-практ. конф. – Пенза: ПГТУ, 2017. – С. 394-398.

167. Родионова, Л.П. Метаморфозы античного мифа в романе А.О. Белянина «Сестренка из преисподней» / Л.П. Родионова // Scripta manent. – 2016. – № 22. – С. 141-144.

168. Рожков, В. Премия за памятник страданию и мужеству. 08.10.2015 / В. Рожков [Электронный ресурс]. – URL: <https://noteru.com/post/view/13819>. – 18.01.2021.

169. Романовская, О.В. Роман Ежи Косински «раскрашенная птица» как роман-миф / О.В. Романовская // Вопросы филологического анализа текста: Сб. научн. ст. VIII Междунар. науч.-практ. конф. – Чебоксары: ЧГПУ им. И.Я. Яковлева, 2016. – С. 188-191.

170. Рудницкая, Ю.К. Поэтика киноромана эпохи нэпа: транспонирование приема (на примере романов М. Шагинян «Месс-Менд, или Янки в Петрограде» (1923-1924), Вс. Иванова и В. Шкловского «Иприт» (1924-1925)) / Ю.К. Рудницкая // Уральский филологический вестник. Серия: Драфт: молодая наука. – 2014. – № 5. – С. 278-299.

171. Рымарь, Н.Т. Полистилистика, синтез и метафоризация: искусство романа второй половины XX века и научный метод Валерия Пестерева / Н.Т. Рымарь // Вестник Волгоградского государственного университета. Серия 8: Литературоведение. Журналистика. – 2020. – № 1 (19). – С. 6-23.

172. Рымарь, Н.Т. Поэтика романа / Н.Т. Рымарь; под. ред. С.А. Голубкова. – Саратов: Изд-во Саратов. ун-та, 1990. – 255 с.

173. Савельева, В.В. Союз нерушимый вербального и визуального в романе Бориса Акунина «Ф.М.» / В.В. Савельева // Вопросы русской литературы. – 2015. – № 1 (31). – С. 63-78.

174. Савченко, А.Л. «Южный миф» в романе М. Митчелл «Унесенные ветром» / А.Л. Савченко // Имагологические аспекты русской и зарубежных литератур: Межвуз. сб. научн. тр. – Киров-М.: БРЭ, 2013. – С. 122-129.

175. Садовникова, Т.В. Вечная Сонечка: о поэтике повести Л. Улицкой «Сонечка» / Т.В. Садовникова // Филологический класс. – 2007. – № 17. – С. 58-60.

176. Сазонова, Л.И. Миф о дьяволе в романе М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита» / Л.И. Сазонова, М.А. Робинсон // Труды отдела древнерусской литературы. – 1996. – Т. 50. – С. 763-784.

177. Сальцина, М.Е. Американский роман 1920-1930-х гг. Литература и мир кино (мотивы, сюжеты, художественные ходы, изобразительный язык): автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.03. – М., 2001. – 20 с.

178. Самойлова, Е.О. Особенности визуализации в интерактивном кино и компьютерных играх / Е.О. Самойлова // Актуальные вопросы общественных наук: социология, политология, философия, история. – 2014. – № 40. – С. 47-52.

179. Седых, Э.В. К проблеме интермедиальности / Э.В. Седых // Вестник Санкт-Петербургского университета. Серия 9. Филология. Востоковедение. Журналистика. – 2008. – № 3-2. – С. 210-214.

180. Семухина, И.А. «Что делать?»: диалог автора и читателя в жанровом эксперименте Н.Г. Чернышевского / И.А. Семухина Е.Г., Ендальцева // Вестник Удмуртского университета. Серия История и филология. – 2017. – Т. 27. – № 6. – С. 914-921.

181. Сердобинцева, Е.А. Выявление авторской интерпретации античного мифа при анализе романа Виктора Пелевина «Шлем ужаса» / Е.А. Сердобинцева // Вестник Челябинского государственного университета. – 2012. – № 13 (268). – С. 103-108.

182. Силичева, О.В. Личность и миф: становление мифологической компоненты сознания современной личности: автореф. дис. ... канд. филос. наук: 09.00.13. – Волгоград, 2001. – 21 с.

183. Симян, Т.С. О соотношении мифа, эпоса и романа / Т.С. Симян // Сюжетология и сюжетография. – 2016. – № 1. – С. 5-20.

184. Скобелев, В.П. Поэтика русского романа 1920-1930-х годов: Очерки истории и теории жанра / В.П. Скобелев. – Самара: Самар. ун-т, 2001. – 150 с.

185. Скокова, Т.А. Проза Людмилы Улицкой в контексте русского постмодернизма: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. – М., 2010. – 18 с.

186. Соколов, А.Н. Медицинская терминология в романе Л. Улицкой «Казус Кукоцкого» / А.Н. Соколов // Шуйская сессия студентов, аспирантов, педагогов, молодых ученых: Итоги 10-летия междунар. деятельности ШГПУ – Шуйского филиала ИвГУ: Мат. XII Междунар. научн. конф. – Шуя: ИГУ, 2019. – С. 188-190.

187. Соколова, Л.В. Соотношение публицистического и художественно-повествовательного начал в советской прозе второй половины восьмидесятых годов: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.02. – М., 1990. – 21 с.

188. Сопова, А.С. Отображение авторской индивидуальности А.И. Солженицына в социально-значимой медийной публицистике 2000-2008 гг. / А.С. Сопова // Историческая и социально-образовательная мысль. – 2015. – Т. 7. – № 5-1. – С. 58-61.

189. Сочивко, Е.Д. Ремифологизация в культуре XX века и роль мифологического мышления в литературе / Е.Д. Сочивко // Международный научно-исследовательский журнал. – 2013. – № 5-3 (12). – С. 12-14.

190. Степанова, Т.М. Художественные искания в мире публицистики Б.К. Зайцева: автореф. дис. ... докт. филол. наук: 10.01.01. – Краснодар, 2005. – 51 с.

191. Строганова, И.А. Миф в структуре романа М. Осоргина «Сивцев Вражек» / И.А. Строганова // Вестник Московского государственного областного университета. – 2014. – № 4. – С. 18.

192. Тернова Т.А. Представление о творческой личности в эссеистике Л. Улицкой из сборника «Священный мусор» // Воронежская филологическая школа: Юбилей, научные контакты, современная практика. Сборник научных статей. - Вып 2. – Воронеж: НАУКА-ЮНИПРЕСС, 2021. – С. 165-169.

193. Тимина, С.И. Л. Улицкая «Лестница Якова» (к дискуссии о судьбе жанра романа в современной литературе) / С.И. Тимина // Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена. – 2017. – № 183. – С. 31-35.

194. Тищенко, Д.Е. Роман Л. Улицкой «Зеленый шатер»: проблематика, поэтика / Д.Е. Тищенко // Диалог культур – диалог о мире и во имя мира. – 2014. – № 2. – С. 190-194.

195. Томашевский, Б.В. Теория литературы. Поэтика: учебное пособие / Б.В. Томашевский. – М.: Аспект пресс, 2002. – 333 с.

196. Топоров, В.Н. Неомифологизм в русской литературе начала XX века: Роман А.А. Кондратьева «На берегах Ярыни» / В.Н. Топоров. – Trento: Vevzlin, 1990. – 326 с.

197. Топоров, В.Н. Петербург и «Петербургский текст русской литературы» (Введение в тему) // В.Н. Топоров. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического: Избранное. – М.: Прогресс-Культура, 1995. – С. 259-367.

198. Тортунова, И.А. Степан Разин как национальный архетип в творчестве В.М. Шукшина (традиции и специфика освоения образа): автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. – М., 2008. – 25 с.

199. Туляков, Д.С. Оппозиция к кинематографу в романе Уиндема Льюиса «Обезьяны господни» / Д.С. Туляков // Известия Уральского федерального университета. Серия 2: Гуманитарные науки. – 2017. – Т. 19. – № 1 (160). – С. 233-243.

200. Усмонова, Н.К. Историческая правда и публицистические мотивы в романе Джумы Одина «Бег времени»: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.10. – Душанбе, 2012. – 22 с.

201. Ушакова, О.С. Н.К. Крупская – основоположник системы общественного дошкольного воспитания / О.С. Ушакова, А.Д. Шатова // Наследие Н.К. Крупской и современность: Научн. тр. Всерос. науч.-практ. конф.; под ред. Е.И. Артамоновой. – М.: МАНПО, 2019. – С. 587-591.

202. Фоминых, Т.Н. Миф в структуре романа С. Клычкова «Сахарный немец» / Т.Н. Фоминых // Время Дягилева. Универсалии Серебряного века: Третьи Дягилевские чтения. – Пермь: ПГНИУ, 1993. – С. 251-260.

203. Фрейд, З. Тотем и табу. Психология первобытной культуры и религии / З. Фрейд. – СПб.: Лениздат, 2014. – 224 с.
204. Фридлянд, О.А. Социальная мифология любовного романа: автореф. дис. ... канд. культурологии: 24.00.01. – М., 2003. – 20 с.
205. Фролова, А.В. Визуально-образная репрезентация романа Евгения Водолазкина «Авиатор» / А.В. Фролова // Книга в современном мире: кризис логоцентризма и / или торжество визуальности?: Мат. междунар. научн. конф. – Воронеж: ВГУ, 2018. – С. 209-216.
206. Фуникова, С.В. Публицистическое начало в стиле повестей Салтыкова-Щедрина 1880-х годов / С.В. Фуникова // European Social Science Journal. – 2012. – № 1 (17). – С. 227-233.
207. Фурсов, А. Станция Абезь... / А. Фурсов // Духовно-нравственное воспитание. – 2014. – № 8. – С. 63.
208. Харламова, Н.Б. Космогонический миф в «Истории про кота Игнасия, трубочиста Федю и одинокую мышь» Л. Улицкой / Н.Б. Харламова, Ю.О. Чернявская // Вестник Томского государственного педагогического университета. – 2016. – № 11 (176). – С. 143-147.
209. Часыгова, Л.М. Сновидения как литературный прием в произведениях И.А. Гончарова и Ф.М. Достоевского / Л.М. Часыгова // Вестник науки. – 2020. – Т. 1. – № 1 (22). – С. 42-47.
210. Чагина, А.П. Поэтика кино в романе Мануэля Пуига «Поцелуй женщины-паука» / А.П. Чагина // Мировая литература в контексте культуры. – 2017. – № 6 (12). – С. 216-224.
211. Черемисина, К.А. Публицистика Н.С. Лескова как художественная система: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. – Томск, 2013. – 23 с.
212. Черняк, М.А. Революция 1917 года в зеркале современной массовой литературы / М.А. Черняк // Филологические науки. Научные доклады высшей школы. – 2018. – № 2. – С. 85-93.
213. Четвертных, Е.А. Роман-миф в творчестве Г.Л. Олди (по романам «ахейского цикла») / Е.А. Четвертных // Культ-товары-XXI: ревизия ценностей

(маскультура и ее потребители): коллективная монография. – Екатеринбург; СПб.; Тампере: Ажур, 2012. – С. 181-188.

214. Шакиров, С.М. «Дорожные» мотивы в русской поэзии: от рефлексии к мифу / С.М. Шакиров // Горизонты цивилизации. – 2016. – № 7. – С. 148-163.

215. Шарапенкова, Н.Г. Античный миф в романе Андрея Белого «Москва» / Н.Г. Шарапенкова // Experimenta lucifera: Мат. VI Поволжского науч.-метод. семинара. – Н. Новгород: Издатель Ю.А. Николаев, 2009. – С. 225-231.

216. Шарифова, С.Ш. Взаимодействие романа с публицистическими жанрами / С.Ш. Шарифова // Новый филологический вестник. – 2011а. – № 4 (19). – С. 33-48.

217. Шарифова, С.Ш. Креолизированный роман, ретранслируемый посредством технических средств коммуникации / С.Ш. Шарифова // Вестник Череповецкого государственного университета. – 2011б. – Т. 2. – № 2 (30). – С. 76-81.

218. Шарыпина, Т.А. Крым в этико-эстетической системе романа Л. Улицкой «Медея и ее дети» / Т.А. Шарыпина // Вопросы русской литературы. – 2018. – № 4 (46/103). – С. 124-138.

219. Шахова, С.В. От литературы к политике: публицистические произведения Э. Лимонова конца 1980-х – начала 1990-х гг. / С.В. Шахова // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. – 2014. – № 2-2 (40). – С. 210-213.

220. Шевцова, Д.М. Образ учителя в романе Л.Е. Улицкой «Зеленый шатер» / Д.М. Шевцова // Вопросы образования и науки: теоретический и методический аспекты: Сб. научн. тр. по мат. Междунар. науч.-практ. конф. – Тамбов: Юком, 2015. – С. 159-160.

221. Шевченко, В.Д. Функции эпитафия в публицистике / В.Д. Шевченко // Вестник Тамбовского университета. Серия: Гуманитарные науки. – 2008. – № 7 (63). – С. 138-141.

222. Шестов, Н.И. Социально-политический миф: теоретико-методологические проблемы: автореф. дис. ... докт. полит. наук: 23.00.01. – Саратов, 2002. – 40 с.

223. Шешунова, С.В. Троянский миф в романах Ирины Измайловой / С.В. Шешунова // Национальные коды в европейской литературе XIX–XXI веков: коллективная монография; отв. ред. Т.А. Шарыпина, И.К. Полуяхтова, М.К. Меньщикова. – Н. Новгород: Изд-во Нижегород. ун-та, 2016. – С. 126-134.

224. Шкловский, В.Б. Искусство как приём // В.Б. Шкловский. О теории прозы. – М.: Круг, 1925. – С. 7-20.

225. Шкляр, В.И. Публицистика и художественная литература: продуктивно-творческая интеграция: автореф. дис. ... докт. филол. наук: 10.01.10. – Киев, 1988. – 54 с.

226. Шкрабо, О.Н. Интерпретация мифа о грехопадении в поэме Джона Мильтона «Потерянный рай» / О.Н. Шкрабо // Молодой ученый. – 2013. – № 1. – С. 251-253.

227. Шляпкина, Н.В. Специфика изображения эпохи в романе Л. Улицкой «Зеленый шатер» / Н.В. Шляпкина // Фундаментальная и прикладная наука: состояние и тенденции развития: Сб. ст. Междунар. науч.-практ. конф. – Петрозаводск: Новая наука, 2019. – С. 22-24.

228. Эйхенбаум, Б.М. Как сделана «Шинель» Гоголя // Б.М. Эйхенбаум. О прозе: Сб. ст. – Л.: Худ. лит., 1969. – С. 325-326.

229. Юнг, К.Г. Душа и миф: шесть архетипов / К.Г. Юнг; пер. с англ. – К.: Гос. библ. Украины для юнош-ва, 1996. – 384 с.

230. Юсяев, А.С. Синтез художественных и публицистических элементов в военной прозе В.М. Гаршина / А.С. Юсяев // Грехнёвские чтения: Литературное произведение в системе контекстов; отв. ред. И.С. Юхнова. – Н. Новгород: Книги, 2017. – С. 135-139.

231. Якобсон, Р.О. Статуя в поэтической мифологии Пушкина // Р.О. Якобсон. Работы по поэтике. – М.: Прогресс, 1987. – С. 145-180.

232. Якушевич, И.В. Когнитивно-семиологическое моделирование символа «дверь» / И.В. Якушевич // Ученые записки Орловского государственного университета. Серия: Гуманитарные и социальные науки. – 2014. – № 4 (60). – С. 206-210.

233. Ярошенко, Л.В. Жанр романа-мифа в творчестве А. Платонова: монография / Л.В. Ярошенко. – Гродно: ГрГУ, 2004. – 137 с.

234. Яшина, А.В. Христианские и мифологические символы и их значение в романе А.П. Платонова «Чевенгур» / А.В. Яшина // Утренняя заря: Молодёжный литературоведческий альманах. – М.: МГОУ, 2018. – С. 79-86.

II

235. Белокурова, С.П. Словарь литературоведческих терминов / С.П. Белокурова. – СПб.: Паритет, 2006. – 314 с. [Электронный ресурс]. – URL: https://literary_criticism.academic.ru. – 12.04.2021.

236. Достоевский: Эстетика и поэтика (справочник) [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.fedordostoevsky.ru/research/aesthetics-poetics/>. – 12.04.2021.

237. Краткий философский словарь / А.П. Алексеев, Г.Г. Васильев и др.; под ред. А.П. Алексеева. – М.: ТК Велби, Изд-во Проспект, 2008. – 496 с. (В тексте КФС)

238. Литературная энциклопедия терминов и понятий / Под ред. А.Н. Николюкина. – М.: Интелвак, 2001. – 1600 стб.

239. Литературный энциклопедический словарь / Под общ. ред. В.М. Кожевникова, П.А. Николаева. Редкол.: Л.Г. Андреев, Н.И. Балашов, А.Г. Бочаров и др. – М.: Сов. энциклопедия, 1987. – 752 с.

240. Мифы народов мира. Энциклопедия / Гл. ред. С.А. Токарев. – М.: Сов. энци., 1980. – 1147 с. (В тексте – МНМ)

241. Ожегов, С.И. Толковый словарь русского языка / С.И. Ожегов, Н.Ю. Шведова. – М.: Азбуковник, 1999. – 944 с.

242. Петровский, Н.А. Словарь русских личных имён / Н.А. Петровский. – М.: Сов. энциклопедия, 1966. – 384 с.

243. Словарь литературоведческих терминов / Ред.-сост. Л.И. Тимофеев, С.В. Тураев. – М.: Просвещение, 1974. – 509 с. (В тексте – СЛТ).

244. Энциклопедия эпистемологии и философии науки / Составление и общ. редакция И.Т. Касавин. – М: Канон+; Реабилитация, 2009. – 1248 с.

III

245. Улицкая, Л.Е. Дар нерукотворный / Л.Е. Улицкая. – М.: Издательство АСТ: Редакция Елены Шубиной, 2016. – 734 с.

246. Улицкая, Л.Е. Зелёный шатёр / Л.Е. Улицкая. – М.: Издательство АСТ: Редакция Елены Шубиной, 2015. – 637 с.

247. Улицкая, Л.Е. Казус Кукоцкого / Л.Е. Улицкая. – М.: Издательство АСТ: Редакция Елены Шубиной, 2017. – 511 с.

248. Улицкая, Л.Е. Лестница Якова / Л.Е. Улицкая. – М.: Издательство АСТ: Редакция Елены Шубиной, 2017. – 731 с.

249. Улицкая, Л.Е. Медя и её дети / Л.Е. Улицкая. – М.: Издательство АСТ: Редакция Елены Шубиной, 2017. – 352 с.