

Министерство науки и высшего образования Российской Федерации
Федеральное государственное автономное образовательное учреждение высшего
образования

«Уральский федеральный университет
имени первого Президента России Б. Н. Ельцина»

Уральский гуманитарный институт

Школа академического и проектного развития

Кафедра русской и зарубежной литературы

ВЫПУСКНАЯ КВАЛИФИКАЦИОННАЯ РАБОТА

ПОЭТИКА ТРАНСГРЕССИИ В СОВРЕМЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЕ УРАЛА

Научный руководитель:

Снигирева Т. А., профессор кафедры
русской и зарубежной литературы,
д.филол.н., профессор



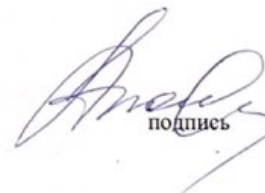
подпись

Нормоконтролер: Качков И. А.,
ассистент



подпись

Магистрант группы УГИМ-210011
Носкова Анна Юрьевна



подпись

Екатеринбург

2023

Оглавление

Введение	3
Глава 1. Деструктивный мир романа Алексея Сальникова «Отдел»	13
1.1 Реальность как пространство абсурда	13
1.2 Система героев: трансгрессивные практики поведения	23
Глава 2. Закрытый мир драматургии Рината Ташимова	35
2.1 Гендерно-поколенческий конфликт в пьесах Р. Ташимова	35
2.2 Ситуации провала коммуникации	47
Глава 3. «Кромешный мир» поэзии Александра Вавилова	52
3.1 Гротескные диссонансы поэтического мира А. Вавилова	52
3.2 Маска поэта-маргинала	56
3.3 Мотивный комплекс: антиномичность vs дополнительность	63
Заключение	77
Библиография	80

Введение

Британский ученый Крис Дженкс писал о том, что «особенностью модерна, перерастающего в постмодерн, является желание преодоления границ – границ физических, расовых, эстетических, эротических, национальных, законных, нравственных» [Jenks, 2003, p. 8], а потому трансгрессия становится основной темой постмодернизма, причем осознанной. Термин «трансгрессия», изначально возникший в естественно-научном дискурсе (в частности, в геологии и биологии), переводится с латинского как «переход». В гуманитарных науках он возникает и оформляется благодаря изысканиям постструктуралистской философии и становится одним из ключевых понятий постмодернизма, подразумевающее под собой феномен нарушения, перехода непроходимой границы, выход за пределы возможного и допустимого.

Трансгрессия как феномен был присущ социальному и индивидуальному сознанию, а также являлся неотъемлемой частью человеческого опыта с момента зарождения общества, однако само понятие возникает и осмысливается только в середине XX века в философских трудах Ж. Батай, М. Бланшо, М. Фуко Ж. Бодриера и многих других. Главным аналитиком идеи трансгрессии является французский философ Жорж Батай, который в своих трудах выводит концепцию трансгрессии, обуславливая ее как ведущую категорию человеческого существования. В первую очередь, он исходит из разотождествления человека и животного на основании их взаимодействия с миром. Если животное «пребывает в мире, как вода в воде», то есть не отличает себя от окружающего его мира, находясь с ним в отношениях непрерывности, то человек эту непрерывность утрачивает и становится дискретным, поскольку начинает отделять себя от других субъектов и объектов, а также осознавать себя во времени, так как начинает мыслить категориями прошлого, настоящего и *будущего*, которое, в первую очередь, связано для него с пониманием своей конечности, смертности: «Мы

– дискретные организмы, мы – особи, умирающие поодиночке, и это событие непостижимо умом, но мы испытываем ностальгию по утраченной непрерывности. Мы плохо переносим свою прикованность к своей случайной, смертной индивидуальности. Мы тревожно желаем, чтобы эта смертная индивидуальность длилась, но в то же время одержимы изначальной непрерывностью, которая связывает нас с бытием вообще» [Батай, 2006, с. 497–498]. По Батаю, человек, став частью общества, оказывается ограничен в своих поступках и действиях не только осознанием своей дискретности, но и целым рядом запретов, которые диктуются социумом для поддержания порядка в мире «труда и разума», однако при этом он все равно продолжает быть носителем и животного начала, которое вынужден сдерживать.

Важной для понимания концепции трансгрессии является не только антиномия дискретность/непрерывность, но и антиномия двух разных миров – профанного и сакрального. Профанный мир – это мирское пространство, существующее по принципам безопасности и порядка, который обеспечивается разветвленной системой запретов; сакральное – это то, что вызывает либо благоговение (священное), либо ужас и отвращение (нечистое); другими словами – это зона запретного. А. И. Зыгмонт отмечает, что сам Ж. Батай и его коллега Р. Кайуа были убеждены в том, что сакральное – это «социальное ядро, которое при этом находится за границами социума» [Зыгмонт, 2015, с. 28]. В норме подразумевается, что все сакральное находится за пределом мирской жизни, однако человек так или иначе испытывает влечение к нему, к преодолению заданной границы, поскольку именно наличие запрета как такового предлагает возможность для его нарушения.

Таким образом, можно говорить о том, что трансгрессия – это процесс нарушения границы между профанным и сакральным миром, который реализуется посредством человеческой воли, направленной на преодоление установленных норм, на стремление к полноте бытия. Среди трансгрессивных практик традиционно выделяют общественные (праздник, жертвоприношение, пиршество, игра, война) и индивидуальные акты

(эротизм, смех, трансгрессивный язык, убийство), перечень которых дает наглядное представление о том, что характер трансгрессии может иметь двойственную установку, поскольку трансгрессивные практики носят как негативный (нисходящая, разрушительная – например, убийство), так и позитивный характер (восходящая, конструктивная – смех, праздник).

Все эти практики, несмотря на их неоднозначность в структуре общественной жизни, являются ее неотъемлемой частью, и, как следствие, постоянно становятся предметом изображения и осмысления в произведениях искусства, в частности, в литературе. В художественных произведениях трансгрессивный опыт может быть дан как опосредованно, так и непосредственно, то есть становится прямым объектом изображения и главной темой – таков, например, роман маркиза де Сада «120 дней Содома», в котором, по словам Л. Н. Ульяновой и Р. И. Шуралева, «единственным увлечением героев является процесс трансгрессии, сопровождающийся кощунствами, преступлениями против нравственности, убийствами и богохульством» [Ульянова, Шуралев, 2019, с. 110]. В западной культуре с подачи литературного критика Майкла Сильверблатта даже возникает такое понятие как «transgressive fiction» [Silverblatt, URL] (трансгрессивная литература), описывающее произведения, в основе которых заложена садовая паралогия насилия. В американских исследованиях эта терминология приживается и на сегодняшний день уже занимает достаточно прочную позицию, ее употребляют по отношению к произведениям, главной интенцией которых является вызов у зрителя шоковых состояний от прямого изображения сцен насилия, демонстрации безумия или открытой порнографичности, из-за чего реципиенты такого рода художественных произведений, как правило, остро и открыто реагируют на увиденное (неслучайно такие «тексты» зачастую становятся одними из самых обсуждаемых в медийном пространстве). Феномен трансгрессивного искусства рассматривается в работах Anthony Julius «Transgressions: The Offences of Art», Kieran Cashell «Aftershock: The Ethics of Contemporary

Transgressive Art», Jack Sargeant «Deathtripping: The Cinema of Transgression», Robin Mookerjee «Transgressive Fiction: The New Satiric Tradition», которые, посвящены исследованиям искусства третьей трети XX – начала XXI вв.

В отечественных культурологических, искусствоведческих и литературоведческих исследованиях мы не встречаем такого понятия, как «трангрессивное искусство» или «трангрессивная литература», однако для подобного жанра зачастую используют неcodифицированное название «чернуха» (с подачи М. Н. Липовецкого). К тому же оговоримся, что, на наш взгляд, понимание трангрессивного только как связанного с насильственными практиками хоть и во многом исходит из концепции Ж. Батая, которая выстраивается на основании эксцесса эротики и эксцесса смерти как последнего предела, однако это ограничение не позволяет раскрыть феномен в полной мере, учитывая характер его разработанности в современных гуманитарных исследованиях, которые все чаще обращаются к проблематике трангрессивности. Это свидетельствует об активном функционировании феномена трангрессии в современном культурном процессе и его значимости в парадигме представлений о текущей социокультурной ситуации, которая, по мысли В. Т. Фаритова характеризуется «полилогичностью, нелинейностью и открытостью, а также представляет из себя сложную многоуровневую систему с нелокализуемым центром и подвижными границами» [Фаритов, 2015, с. 3]. В ситуации подвижности границ вопрос о трангрессии обретает особое значение, поскольку этот фактор повышает вероятность столкновения или пересечения границы в условиях трансформирующегося мира.

Современное искусство и литература, которые, по словам И. Т. Вепревой и Т. А. Снигиревой, «являются чутким барометром духовного состояния общества и реагируют на любые социальные изменения» [Вепрева, Снигирева, 2020, с. 82], сегодня неразрывно связаны с понятием кризиса, причем это взаимосвязь несет в себе двойственное значение: с одной стороны, это кризис общественной жизни, связанный с дрящимся переживанием

событий XX века, ростом психологической тревожности на фоне террористических, экологических и техногенных катастроф, девальвацией традиционных ценностей, утратой идентичности (как национальной, так и индивидуальной) в условиях глобального и постоянно меняющегося мира; с другой стороны, это кризис самого искусства, которое теряет свое привилегированное место в культурной жизни общества, что в первую очередь касается литературы, поскольку XXI век, в частности, ознаменовался крушением литературоцентричной модели культуры, на замену которой пришли разного рода маскультурные практики.

Эта кризисность находит свое воплощение в произведениях современной литературы и задает особые типы сюжетов, тем, субъектов, образов, мотивов, проблематики, а также формирует своеобразные принципы миромоделирования. Частотными настроениями, отраженными в текстах современных авторов, становятся тревожность, отчужденность, одиночество и озлобленность. Герои таких произведений находятся в постоянном конфликте с собой и миром, что побуждает их заниматься поиском инструментария для разрешения как внутренних, так и внешних противоречий, одним из которых закономерно становятся разного рода трансгрессивные практики, которые при этом способны демонстрировать состояние границ возможного и допустимого в условиях трансформирующегося мира, что, в частности, выражается не только в основных темах и содержательном плане произведений, но и в способах изображения современной действительности.

Актуальность исследования обусловлена растущим интересом отечественного литературоведения к феномену трансгрессии, что подтверждается целым рядом научных исследований. Однако существует потребность наиболее системного осмысления этого явления в контексте литературоведения, так как имеющиеся работы посвящены различным аспектам освещаемой проблемы, которые нуждаются в упорядочивании и структурировании. Это связано с тем, что сам термин «трансгрессия» по

отношению к литературоведению наделяется полисемантичностью, поскольку в научных работах он может пониматься не только как определение антропологического опыта, но и как жанровая стратегия (смещение жанров), как семиотическая категория (процесс пересечения семиотических систем) и как свойство поэтического языка (поэзия как языковая аномалия в трактовке С. Зенкина). В связи с этим для снятия возможных противоречий нам необходимо конкретизировать, в каком значении эта терминология используется в настоящем исследовании.

Наиболее продуктивной прототипической схемой для анализа нам представляется модель, используемая Т. Сабо при анализе трансгрессии в творчестве Л. Улицкой [Szabó, 2021], где исследовательница рассматривает этот феномен как с точки зрения антропологического опыта героев литературных произведений, так и с позиции семиотического аспекта, в свете которого трансгрессия мыслится как процесс пересечения границ разных семиотических систем внутри художественного пространства текста. Преимущества такой модели анализа заключается в том, что оба аспекта являются взаимодополняющими категориями, обусловленными спецификой осмысления границы и трансгрессии в социокультурном пространстве и в структуре самого художественного произведения.

Новизна исследования обусловлена не только системным анализом произведений современной литературы, которые до этого момента еще не являлись объектом достаточно пристального внимания в литературоведческой среде (или не изучались вообще), но и выявлением закономерностей и особенностей изображения в этих текстах феномена трансгрессии, который, по нашему мнению, формирует особый тип поэтики художественных текстов. Думается, что выявление этих закономерностей позволяет уточнить характер современной литературной ситуации.

Важно отметить, что признаки трансгрессии проявляются в произведениях всей родо-жанровой литературной парадигмы, что свидетельствует о системности явления и нуждается в последовательном

изучении. Из этого возникает и **гипотеза исследования**: в современной, в частности, уральской литературе существует целый пласт произведений, в которых трансгрессия является неотъемлемой частью художественного мира, во многом определяющей его основные особенности.

Поскольку эта проблема предполагает рассмотрение весьма широкого спектра текстов, который нельзя охватить в рамках одного исследования, для настоящей работы мы ограничились локальным аспектом при подборе материала. Обращение именно к литературе Урала обусловлено, с одной стороны, особой ролью уральского региона, занимающего позицию одного из главных культурных центров страны, многие представители которого уже становятся признанными фигурами общероссийского масштаба (А. Иванов, А. Сальников, Н. Коляда, О. Богаев, братья Пресняковы, В. Сигарев и многие другие), с другой стороны, спецификой гетерогенного склада уральской литературы, которая ставит перед современным исследователем множество вопросов, на большинство из которых на сегодняшний момент мы пока не можем получить ответы как в силу синхронического характера развития современной литературы, так и в связи с недостаточностью исследований, посвященным различным аспектам современного литературного процесса, который нуждается в осмыслении.

В качестве *материала для исследования* были выбраны произведения трех уральских авторов, в которых так или иначе реализуется феномен трансгрессии: роман Алексея Сальникова «Отдел», пьесы Рината Ташимова «Катифа», «Пух», «Пещерные мамы», «Кошачий полдник», «Шайтан-озеро», «Первый хлеб», «Свободное падение», книги стихов А. Вавилова «Абсурд. Россия. Скотобаза», «Итальянский ноктюрн», «Темные уровни», «Внутри молчания», «Тысяча миль до Катарагуса», «Евангелие от Люцифера». Все три автора сегодня являются знаковыми фигурами не только для региональной, но и общероссийской литературы, однако их творчество является в разной степени недостаточно системно изучено.

Объект исследования – феномен трансгрессии в произведениях современной уральской литературы. **Предмет исследования** – формы, особенности, приемы и основания трансгрессии в литературных произведениях. **Целью исследования** является анализ особенностей поэтики трансгрессии в произведениях уральской литературы разных родо-жанровых форм.

Для достижения поставленной цели необходимо выполнить **ряд задач**:

1. Исследовать способы репрезентации трансгрессивных феноменов в произведениях современной уральской литературы.
2. Выявить роль и специфику форм трансгрессии в индивидуально-авторских концепциях миромоделирования.
3. Определить сходства и различия приемов изображения трансгрессии в произведениях разных родо-жанровых форм.

В исследовании применяются *подходы* теоретической и практической поэтики (С. Н. Бройтман, Н. Д. Тмарченко, И. В. Тюпа, И. Н. Сухих, И. В. Фоменко). Большое значение для работы представляют концепции М. М. Бахтина (карнавализация, полифония, смех и гротеск), Д. С. Лихачева («кромешный мир» и «бунт кромешного мира») и Ю. М. Лотмана (культурно-семиотическая концепция коммуникации), связанные с понятием границы. Хотя в своих трудах они не используют термин «трансгрессия» непосредственно, однако проблемная зона этих исследований неразрывно связана с особенностями бытования самого феномена. Историко-литературную основу исследования составляют работы, посвященные специфике современной уральской литературы (Т. Арсенова, О. Багдасарян, Н. Барковская, Ю. Казарин, В. Кальпиди, М. Липовецкий, Ю. Подлубнова, Т. Снигирева и др.), субъектам и стратегиям трансгрессии, а также явлению нормы и отклонения в современной литературе.

В качестве вспомогательных инструментов используются следующие *методы*: герменевтический, рецептивный, а также традиционные методики

анализа текста: историко-типологические, сравнительно-сопоставительные, структурно-семантические.

Апробация работы. Концепция исследования была частично апробирована как при защите бакалаврской выпускной квалификационной работы, посвященной творческой индивидуальности Александра Вавилова (УрФУ, филологический факультет, кафедра русской и зарубежной литературы, 2019 г.), так и на научно-практических конференциях «LITTERA TERRA» («Итальянский ноктюрн А. Вавилова как книга стихов», УрГПУ, 2021г.), «INITIUM» («“Кромешный мир” в поэзии А. Вавилова», УрФУ, 2018г., «Стиль творческого поведения А. Вавилова», УрФУ, 2019г., «Жанр письма в творчестве А. Вавилова», УрФУ, 2022), «Дергачевские чтения» «Геопозитическое пространство А. Вавилова», УрФУ, 2018г.), «Взаимодействие литератур в мировом литературном процессе. Проблемы теоретической и исторической поэтики» («Закрытый мир драматургии Рината Ташимова», ГрГУ, 2022).

По теме работы опубликованы следующие статьи:

Носкова А. Ю. «Кромешный мир» в поэзии А. Вавилова // INITIUM. Художественная литература: опыт современного прочтения: сборник статей молодых ученых. – 2018. – С. 218–223.

Носкова А. Ю. Лирический герой А. Вавилова: преодоление антимира // Уральский филологический вестник. – 2018. – № 5. – С. 128–137.

Носкова А. Ю. Геопозитическое пространство А. Вавилова // Дергачевские чтения — 2018. Литература регионов в свете гео- и этнопоэтики : материалы XIII Всероссийской научной конференции (г. Екатеринбург, 18–19 октября 2018 г.). — Екатеринбург : УрО РАН. – 2019. – С. 315–320.

Носкова А. Ю. Стиль творческого поведения А. Вавилова // INITIUM. Художественная литература: опыт современного прочтения: сборник статей молодых ученых. — Екатеринбург: УрФУ. – 2019. – С. 204–207.

Носкова А. Ю. «Итальянский ноктюрн» А. Вавилова как книга стихов // LITTERA TERRA: материалы X Международной конференции молодых

ученых «Littera terra: проблемы поэтики русской и зарубежной литературы», 3 декабря 2021 г. / Урал. гос. пед. ун-т ; гл. ред. И. А. Семухина. – Екатеринбург : [б. и.]. – 2023. – С. 130–136.

Носкова А. Ю. Жанр письма в творчестве А. Вавилова // INITIUM. Художественная литература: опыт современного прочтения: сборник статей молодых ученых. — Выпуск 5. — Екатеринбург: УГИ УрФУ. – 2022. – С. 95–99.

Носкова А. Ю. Закрытый мир драматургии Рината Ташимова (в печати).

Структура работы определена ее главной целью и состоит из введения, трех глав, заключения, и библиографии, включающей в себя 78 позиций.

Глава 1. Деструктивный мир романа Алексея Сальникова «Отдел»

1.1 Реальность как пространство абсурда

Роман Алексея Сальникова «Отдел» является первым крупным прозаическим произведением писателя, ставший доступным для широкой читательской публики. Эта оговорка неслучайна, ведь еще в 2011 году в Издательстве Уральского университета вышли первые 2 части книги «Нижний Тагил. Роман в четырех частях», которые на сегодняшний день полностью исчезли из читательского поля зрения – книга отсутствует как в магазинах, так и в библиотечных каталогах.

Несмотря на то, что следующей книжной публикацией Сальникова был роман «Петровы в гриппе и вокруг него», который вышел в 2017 году и стал «визитной карточкой» автора, обретя широкую известность в читательской среде, «Отдел» появился еще в 2015, когда первоначальную версию романа опубликовали в 7 номере журнала «Волга». Как отдельная (и уже видоизмененная) книга, он вышел только в 2018 году и на фоне всеобщей популярности «Петровых в гриппе» остался практически незамеченным как в читательском, так и в исследовательском сообществе. На сегодняшний момент о книге написаны в основном критические статьи, авторы которых весьма положительно отнеслись к публикации романа, а также читательские комментарии в социальных сетях разной степени развернутости. Примечательно, что даже в интервью с автором крайне редко возникают вопросы, связанные с этим произведением. Однако от этого «Отдел» не перестает быть не только важным произведением в творческой эволюции писателя, но и значимым феноменом современной уральской литературы.

Первой опубликованной литературоведческой работой, посвященной «Отделу», стала статья «Дискурс экстремального в современной литературе Урала» И. Т. Вепревой и Т. А. Снигиревой, где исследователи рассматривают роман с точки зрения наличия в нем деструктивных признаков, свойственных

художественному дискурсу экстремального, понимающегося как целенаправленное изображение отклонения от системы общепринятых норм и правил. Исследуя разножанровый и разнородовой материал в своей статье (помимо романа «Отдел» рассматриваются также книга стихов Александра Вавилова «Евангелие от Люцифера» и пьеса Константина Костенко «Клаустрофобия»), авторы приходят к выводу о свойственности каждому произведению совокупности приемов изображения современной действительности, которую можно описать словом «слишком», определяемом как «свыше меры, чересчур, переходя какую-н. норму, границу», нечто, «выходящее за границы терпимого, дозволенного». Таким образом, экстремальное как «крайнее, необычное по трудности, сложности» в этих произведениях неразрывно связано с категорией трансгрессивного, поскольку сам выбор приемов для миромоделирования свидетельствует о нарушении допустимых границ внутри художественного мира.

Роман «Отдел» повествует о делах спецслужб, в центре которых оказывается главный герой, Игорь – среднестатистический мужчина средних лет, у которого есть обычная семья, похожая на многие другие семьи, однако взаимоотношения внутри которой отмечены явными приметами отчужденности. С женой они постоянно ссорятся на фоне бытовых неурядиц, неустройства Игоря в трудовой сфере и споров из-за того, кто должен будет забирать сына из детского сада, от чего моменты семейного благополучия, возникающие достаточно редко, воспринимаются самим героем как нечто необычное и удивительное: «Консьержка в подъезде посмотрела на него осуждающе, как будто была уже в курсе, сын в своей комнате сидел за компьютером в наушниках, как бы готовя себя к очередной родительской ругани и готовясь, в случае чего добавить звук на полную катушку и не слышать, как они обмениваются упреками о зря проведенных совместных годах. Но жена встретила Игоря, в общем, радушно, а не сидя в гостиной перед телевизором, или не сидя в спальне за ноутбуком, или не сидя в кухне за стаканом вина и скептическим взглядом, направленным на холодильник. Она

вышла его встречать, мягко ступая на тапочках, они даже поцеловались, она сказала: «Фу, ты мокрый, когда успел», а Игорь ответил: «Да там хлещет»» [Сальников, 2018, с. 36]. К сыну Игорь испытывает теплые чувства, но при этом ощущает дистанцию в их отношениях, особенно на фоне общения мальчика с матерью: «– Мама! – крикнул сын и помчался к двери, Игоря кольнула ревность – сын никогда не встречал его с такой радостью. Игорь вяло удивился тому, что его еще волнуют такие вещи, а потом удивился своему удивлению, почему, собственно, его не должно волновать, любит его сын или нет» [Там же, с. 90].

Отправной точкой развития сюжета становится устройство Игоря на новую работу. Ранее он уже служил в правоохранительных органах, однако был уволен из-за раскрытия коррупционной схемы, и после долгого поиска работы таинственный «отдел» оказывается его последним прибежищем.

В художественном пространстве романа можно выделить две основные сферы: с одной стороны, это узнаваемый реально-бытовой мир, который представлен эпизодами из жизни, где описывается повседневное существование главного героя – семейный быт, разговоры в курилке с коллегами, ремонт туалета в котельной и т. д.; с другой стороны, это мир, основной доминантой которого является эксцесс смерти, реализующийся в романе посредством самой сюжетной ситуации, которая заложена в основу произведения. Отдел, куда устраивается Игорь, является неким структурным подразделением Федеральной службы безопасности, главными функциями которой считаются обеспечение безопасности, защиты и охраны, однако практически сразу вскрывается основная суть работы организации, сотрудники которой допрашивают и убивают людей, причем многие из них даже не имеют конкретного мотива и понимания, для чего этим вообще нужно заниматься – таков приказ руководства. Через этот сюжет в романе изначально задается идея нарушения линейного порядка вещей – защита людей, которую должны обеспечивать сотрудники обозначенной организации, подменяется прямой угрозой для человеческой жизни.

Примечательно, что, несмотря на формальную принадлежность к структуре, отдел занимает маргинальное положение по отношению к ней, о чем говорит Сергей Сергеевич – начальник отдела, когда принимает Игоря на работу: «Я тебя обманывать не буду. Формально мы, конечно, фээсбэ принадлежим, то есть ты сможешь как раньше корочками по пьяни светить, на дороге там, если проблемы возникнут, тоже. Но ты тут до первого косяка. Тут и без тебя придурков хватает. Если на реального фээсбэшника напорешься, то тут он по всем статьям обыгрывает, типа, у тебя восьмерка, а у него туз» [Там же, с. 11–12]. Характерно, что само название организации в данном случае несет в себе не только семантику некоего структурного подразделения, но и семантику «отдельности» как обособленности и непричастности. При заполнении документов на трудоустройство Ринат Иосифович обращает внимание Игоря на правильное написание названия места трудоустройства: «"Отдел" нужно с маленькой буквы и в кавычках» [Там же, с. 22], что подчеркивает незаметность, невыделенность объекта, намекает на его сокрытие от всяческого внимания.

На это работает и внешний облик в совокупности с местоположением организации. Отдел находится в промышленной зоне неназванного города (что свидетельствует как об определенной степени типизации, так и о возможной вездесущности локуса), и формально является законсервированной котельной (единственной котельной в городе, отапливаемой другой котельной), которую сотрудники должны охранять. Пространство вокруг и внутри отдела свидетельствует о заброшенности и безжизненности, что в тексте реализуется с помощью подчеркнута натуралистических сравнений: «С внутренней стороны углы забора, заросшие какими-то кустами, выглядели, как забывшие о бритве подмышки» [Там же, с. 6], «...большие окна, состоявшие из множества квадратных стеклышек, настолько пыльных, что тем, кто был внутри, если внутри кто-то имелся, не нужны были шторы» [Там же], «Внутри здания с трубой, если не считать двух паровых котлов и запаха туалета, смешанного с запахом хлорки, было пусто»

[Там же, с. 7], «...клавиатура, настолько грязная, будто на ней резали мясо, и компьютерная мышь заляпанная, как дверца общественного туалета» [Там же, с. 23]. Нарочито грубые образы задают атмосферу тотального психологического дискомфорта, формируя пространство, непригодное для нормального человеческого существования, что в романе проблематизирует априорно заданную тему социального устройства: «Проект секретный, совместный с минобороны, секретный на всех этапах, поэтому деньги попилили еще на стадии выделения и пилили еще несколько раз, пока они до нас дошли, сам видишь, какая у нас конторка через это образовалась, в сортир лучше дома ходить, ботинки целее будут» [Там же, с. 12].

Отделу как месту присущи характеристики, указывающие на лиминальность пространства. В первую очередь, это связано с затрудненностью его местонахождения:

– Возьми хоть машину, просто едь аккуратно, – предложил Сергей Сергеевич, – или давай такси вызовем.

– Какое такси, – упрямо сказал Игорь, – нас на карте нету. Я в первый день еле нашел» [Там же, с. 398].

Локус таким образом вынимается из топологического пространства города, вытесняется за границы реального мира, становится ирреальным, хотя его ирреальность не тотальна, что подчеркивается в эпизоде с художником, который приходит в котельную с просьбой организовать выставку своих картин (характерный для романа комический карнавальный эпизод). Это позволяет говорить о локусе как переходном пространстве между двумя мирами – реальными и инфернальным. Подлинная инферальность локуса связана не только с запустением и мертвенностью обстановки, но и с особым внутренним устройством котельной, в подвале которой располагается так называемый «Голливуд», где допрашивают и убивают людей, а после сжигают их в котле. При этом метафорический перенос, реализуемый в названии

подвального помещения котельной, демонстрирует спутанность знаковой системы внутри отдела, ведь традиционно Голливуд ассоциируется именно с памятной надписью на Голливудских холмах, то есть реальное пространство района обусловлено концентрическим положением места (в терминологии Ю. М. Лотмана), тогда «Голливуд» в романе А. Сальникова занимает эксцентрическую позицию, перемещаясь под землю, из-за чего спуск в него уподобляется спуску в подземное царство, в нижний мир: «Позвякивая связкой ключей, Игорь Васильевич стал осторожно наступать на ступеньки и постепенно скрылся во мраке. Из темноты стали доноситься его шаги, и эхо его шагов, сужающееся на конце, как будто Игорь Васильевич топал внутри большой металлической трубы. Бесшумно к ногам Игоря припрыгала желтоватая крыса, но увидев Игоревы ноги, упрыгала обратно, это было так неожиданно и быстро, что у Игоря даже не успело екнуть сердце. Из темноты шел теплый воздух с запахом пыли, металла и машинного масла» [Там же, с. 144].

Название также отсылает к устоявшейся характеристике «фабрика грез», однако если по отношению к американскому Голливуду это является метафорой воплощения американской мечты, то в романе оно маркирует иллюзорность происходящего, что рефреном проходит через размышления главного героя: «Игорю вдруг пришло в голову, что весь отдел – это, может, один большой *психологический эксперимент* (курсив наш – А. Н.), а он сам – подопытный в этом эксперименте, что не он допрашивает *фальшивых* подозреваемых, а его самого все время снимают на камеру, может быть, целая группа каких-нибудь гиков прослеживают его жизнь от работы до дома и записывают его реакции на все более и более *безумные испытания*. По сути дела, он ведь не видел ни одной убедительной смерти, кроме самого первого убийства, которое могло оказаться инсценировкой от начала до конца. Остальные *как бы убийства* происходили где-то за кулисами зрения Игоря. Такая организация, как отдел, *не могла существовать в принципе*» [Там же, с. 230]. Об этом в своей статье пишут И. Т. Вепрева и Т. А. Снигирева, апеллируя

к соотношению категорий реального и виртуального в романе: «Характерное для современного человека неразличение реального и виртуального миров осмысляется введением в текст смертного мотива, но в особом — игровом — ракурсе. Смерть становится «как бы смертью», игрой в смерть, но с закономерной безусловностью перестает быть игрой, реализуясь в реальной смерти. Здесь показательна поднимаемая в «Отделе» тема взаимодействия реальной и виртуальной жизни: Голливуд, сериалы, мультики, цирк, интернет-пространство, наполненные насилием и «невсамделишными» смертями, диктуют правила поведения человека в реальности. Он убивает «как бы», будучи героем триллера, интернет-игр, очередного «дикого сериала» ТВ, циркачом, фокусником и т. д.» [Вепрева, Снигирева, с. 86].

Время в романе воплощается в двух проекциях: с одной стороны, это хронологическое время повествования, которое на протяжении всего произведения лишь единожды нарушает линейность описываемых событий (9 глава, которая выпадает из хронологии повествования), с другой стороны – это историческое время. События романа происходят в современности, на что указывают как описываемые реалии (предметы быта, телефоны, электронные книги, телевидение, транспорт, наименования организаций и т. д.), так и маркеры исторического времени в разговорах героев: «Говорит, что кто-то наверху выслужиться решил еще при Медведеве, типа, если тот от инноваций на внеземной разум переключится, сразу нас предъявить, вот, у нас уже это есть, вот и документы и все остальное, список операций, протоколы допросов, так что ты не парься особо, что все это правда» [Там же, с. 17]. Однако в романе встречается множество переключек с событиями 20 века, связанных с особенностями советского и нацистского строя, которые рефлексом отзываются в настоящем: «Но я не могу тебе рассказать, потому что у меня с Эсэсом договор языком не трепать» [Там же, с. 18] (прозвище начальника отдела Сергея Сергеевича – явная апелляция к военизированному отряду нацистской армии), «За это время Игорь успел устать, скашивая глаза на убранство кабинета, более походившего на вотчину советского директора

школы» [Там же, с. 7], «Прочитаешь все книжки, что с советских времен остались, проникнешься соцреализмом и диалектикой» [Там же, с. 146], «Тут уже об остатках государства идет речь. / Игорь рассмеялся. / – Какого государства? Советского Союза, что ли?» [Там же, с. 228], «Не очень яркая лампочка под потолком и непроницаемость окон создавала ощущение, что они до сих пор находятся в своем подземном бункере. "Как Гитлер", – подумал Игорь, вспомнил о людях, которых они убили, и ватная тоска опять навалилась на него» [Там же, с. 169], «Старушка, в свою очередь, внимательно вчитывалась в удостоверение, щурясь и шевеля губами, потом заявила, что сейчас не тридцать седьмой год, чтобы пугать корочками» [Там же, с. 319] и т. д.

Эти рефлексии можно прочитывать как знак незавершенности прошлого, его длительности и присутствия в настоящем, однако оно присутствует именно в качестве тени, поскольку современные реалии лишь «напоминают» и «походят» на советский или нацистский мир. Безусловно, в романе явно прослеживается интенция к рефлексии об опыте прошлого, который предоставляет уже готовые модели отношений между властью и частным человеком, неуголному этой власти по различным причинам (национальным, идеологическим и т. д.). В этом плане к роману А. Сальникова вполне применимы слова М. Липовецкого о драматургии братьев Пресняковых, поскольку между этими художественными мирами обнаруживается значительное типологическое сходство: «Тема Пресняковых – фашизм. Не столько русский, сколько постсоветский. Или посттоталитарный? Потому что показанный в их пьесах фашизм основан не столько на расизме (хотя, конечно, и это есть), сколько на ксенофобии: главное в этой версии фашизма – найти другого в качестве козла отпущения. <...> Пресняковы выводят фашизм за пределы советской идеологии и политического контекста вообще. Подчеркивая игровую основу ксенофобии, они парадоксальным образом сближают несопоставимое: фашизм и постмодерн. Постмодерный фашизм, ставший центральной темой их театра, не требует социальных ритуалов,

свастик или звезд, демонстраций и парадов, поклонений вождям и концлагерей. Нет, ему вполне хватает ритуалов будничных – кухонных, офисных, аэропортных и проч. Поэтому с ним невозможно спорить на рациональном уровне, он иррационален и "интерактивен" (как всякая игра) – а оттого вездесущ» [Липовецкий, 2005, URL].

В романе А. Сальникова также реализуется тема фашизма и насилия в отношении «другого», воплощенная в главной тайне произведения о сущности и надобности отдела. И здесь очень важно оговориться, что у самого автора существуют две различные, хоть и относительно родственные друг другу разгадки. Именно они отличают журнальную версию 2015 года и роман 2018 – эту часть А. Сальников полностью переписывает для публикации романа. Хотя в нашей работе основное внимание уделяется именно итоговой версии произведения, обозначить это различие представляется существенным этапом анализа. В журнальной версии причина существования отдела объясняется так: «Он [Олег] сказал, что Земля стала прибежищем каких-то инопланетных кораллов, которые заменяют человеческий разум своим и что человеческой цивилизации, как таковой, ну, может, процентов десять осталось. То есть девять из десяти человек на Земле – это вовсе не люди, а играющие людей пришельцы. <...> Олег говорит, что отдел – не более чем элемент, слегка разнообразящий игру пришельцам, потому что, несмотря на свою секретность и жестокость, вопрос существования отдела – лишь вопрос, надоели ли мы пришельцам своими изысканиями или нет. Олег говорит, что его, рано или поздно, все равно уберут, и если мы до этого времени не найдем средств, чтобы обнаруживать пришельцев среди нас или, скорее, нас среди пришельцев – то все, что мы делали, мы делали зря. И вот нас опять осталось с гулькин нос, а в этом вопросе мы за сорок лет ничуть не продвинулись» [Сальников, 2015, URL].

Позиция «другого» в этой версии реализуется через трансгрессивное включение откровенно фантастической ситуации в условия реального мира, определяющееся наличием в нем инопланетной сущности. Через это

включение в пространство романа вторгается еще один хронотоп – космический, благодаря чему в произведении задается, казалось бы, ощущаемая дистанция между «своим» и «чужим». Однако, думается, что авторская интенция в тексте выражается через неоднократное повторение одной загадки, которая снимает эту дистанцию и подчеркивает абсурдность, а потому и трагичность происходящего: «"Кто выглядит как человек и ведет себя как человек?" Это человек и есть» [Там же].

В финальном варианте мы также встречаем присутствие фантастического включения в реальность, однако оно имеет уже несколько иной характер: «Долго объяснять, с чего все началось. С итальянца какого-то или немца, который еще до войны несколько статей выпустил, связывая прогресс в восемнадцатом и девятнадцатом веке с завозом рабов из Африки. Он там Дарвина приплел, выражая опасения и доказывая, что не только человек может в Африке зародиться, но и тот, кто придет за человеком следом, некое новое существо, что-то человекообразное, только гораздо умнее и хитрее, по сравнению с которым мы будем шимпанзе» [Сальников, 2018, с. 339]. Здесь дистанция между «своим» и «чужим» уже значительно сужается, от чего абсурдизация сюжетной ситуации только усиливается: «Мы одного человека положили только потому, что он большое поле в «Сапере» за двадцать восемь секунд открывал раз двадцать подряд, положили просто из осторожности. Мы бывшего олимпиадника по математике, выросшего в семье алкашей, убили только потому, что он никуда поступать не стал, а в армии отслужил и пошел грузчиком работать. Мы не знаем, чем они от нас могут отличаться, но есть шанс, что они очень хорошо маскируются вплоть до симуляции генетического кода, до симуляции человеческой мозговой активности» [Там же, с. 342]. Люди, принимающие решения, не имеют в этом мире никаких реальных обоснований или доказательств опасности, исходящей от этого неопределенного «чужого», не имеют даже фактов и подтверждений их существования, но этого оказывается достаточно для ощущения угрозы и действий, направленных на ее искоренение: «Новый человек просто закроет

всемирные гастроли нашего имбецильного театра, если мы не успеем грохнуть этого человека раньше» [Там же].

1.2 Система героев: трансгрессивные практики поведения

Система персонажей в произведении закономерно встроена в заданную парадигму, что в первую очередь касается сотрудников отдела. На момент начала романа их можно условно разделить на три категории. Первая – это герои «знающие», то есть те, кто владеют достаточно полным количеством информации о том, что и зачем происходит в отделе. К ним можно причислить Сергея Сергеевича, Игоря Васильевича и Олега. Сергей Сергеевич и Игорь Васильевич – системные функционеры и ветераны отдела, которые дольше всех проработали в этой структуре и представляющие собой узнаваемые типы людей: «старый вояка, живущий памятью о славном советском прошлом» (характерной деталью в создании его образа выступает бюстик Ленина, неизменно стоящий в начальственном кабинете) и боевик-головорез, который присутствовал еще при закладке «Голливуда». Олег же олицетворяет собой надведомственную и вездесущую силу – в его власти находятся приказы, отдающиеся сотрудникам отдела, а также тотальное знание о жизни каждого из них, поскольку центральный мотив, связанный с его образом – это мотив слежки («Ну, вы, наверно, знаете, что вас немного контролируют, – сказал загадочный Олег» [Там же, с. 97]). При этом сам его образ в произведении (отметим, что это касается только текста романа, а не журнальной публикации) реализуется через синекдотический перенос – он предстает перед читателем только как голос из телефонной трубки, но не как реальный человек. Все эти персонажи выступают в романе как медиаторы, проводящие главного героя через основной сюжет произведения.

Вторая категория героев – это герои «незнающие», у них нет представления о том, что происходит на самом деле, из-за чего они часто гадают о подлинной природе своей деятельности. Их важной характеристикой

становится то, что эти персонажи оказались вовлечены в эту работу из-за нарушения общепринятой нормы, которая повлекла за собой большие социальные и репутационные риски:

- Педофилия (Фил): «Я имен называть не буду, но один хрен свидание одиннадцатилетнему пацану назначил в интернете, скандал был, ну его, короче, выперли из органов, но за прежние заслуги все-таки решили пристроить хотя бы сюда до пенсии. Его жена из дома выгнала, так он прямо тут и живет, ему, бедолаге, приходится терпеть тут все удобства, но это, наверно, все равно лучше, чем из дырявой ложки есть» [Там же, с. 12];

- Экстремизм и ксенофобия (Молодой): «Да он рецепты бомб в интернете вывешивал, подстрекал, там, чурок резать от лица скинхедов, а русских от лица кавказцев, веселья ему, видишь ли, в жизни не хватало. Еще он страничку прокурора ломанул "вконтакте" и всякой экстремистской херотенью ее забил, перессорил его с кучей друзей. Некоторые до сих пор прокурора после этого случая лимоновцем считают» [Там же, с. 88];

- Доносительство (Игорь): «— Это ведь тот самый, крыса который? — спросил здоровяк, как будто Игоря не было в кабинете, считая, скорее всего, что телосложение дает ему право задавать такие вопросы в таком тоне и в присутствии Игоря. / — Да, да. <...> Он самый. Пятно на чистом лице государственной службы» [Там же, с. 16].

Отдел оказывается последним прибежищем для людей, которые не встраиваются в систему социально-одобряемого поведения и переходят границу дозволенного, то есть прибегают к различным трансгрессивным практикам: эротическим, смеховым, а также актам, покушающимся на суверенность власти. Трансгрессивные практики в этом смысле выводят каждого из перечисленных персонажей за границы нормального, привычного мира, из-за чего они оказываются помещены в лиминальное пространство отдела. В этом контексте их положение в той точке пространства, где они оказались, можно, с одной стороны, расценивать как наказание за содеянное, с другой, как избавление от некоего заслуженного наказания (например, в

случае с Молодым, которому грозил тюремный срок, связи отца-генерала позволили его избежать через трудоустройство в отдел). При этом разница между поступками героев существует, что в первую очередь касается истории Игоря, который, в отличие от других, своими действиями пытался установить нормальный, законный порядок вещей, однако его покушение на границы власти объяснимо привело героя к краху и стало отправной точкой для трансформации личности, о которой мы скажем чуть ниже.

Третья категория – «непричастные», представлена в романе только одним персонажем – Ринатом Иосифовичем, завхозом отдела. Это обусловлено его специфической ролью в произведении – будучи сотрудником отдела, он не участвует в его делах напрямую, а является вспомогательным персоналом, который при этом в основном мешает своим коллегам. Ринат Иосифович предстает перед читателем в образе гипертрофированного бюрократа, настолько усердно следящего за всем имуществом отдела, что это усердие доходит до абсурда, задающего восприятию персонажа комический эффект: «Сначала все пошло действительно очень бодро, как будто даже не в манере Рината Иосифовича; Игорь успел расписаться за шторы, шкаф, бюстик, коврик, но вот уже на компьютерной мыши, названной в одной из канцелярских книг Рината Иосифовича «Манипулятор типа "мышь", производитель "Леново" инвентарный номер "715"», возникла некоторая заминка. Производителем мыши оказалась не "Леново", а "Хьюлетт-Паккард", а инвентарного номера на ней и вовсе не было. Ринат Иосифович настоятельно попросил Игоря никуда не уходить, вырвал мышь из гнезда и ушел минут на пятнадцать, затем вернулся вроде бы с той же мышью, но уже какой-то более удовлетворенный» [Там же, с. 24]. В отделе над ним, как правило, насмехаются и не воспринимают всерьез, чему характерно постоянное искажение имени «Ринат» со стороны Игоря Васильевича, который сознательно называет коллегу «Ренатом», а также кулуарные насмешки коллег над тем, что однажды жена Рината Иосифовича изменила ему с Филом. Очевидно, что герой оказывается ущемлен в сложившемся коллективе, из-за

чего он постоянно пытается преодолеть эту ущемленность, пользуясь прерогативой формальной власти, однако это не улучшает его положения:

– Вам, Александр, я бы, будь моя воля, вообще бы ничего не давал, – выразил свою тайную мысль Ринат Иосифович, обращаясь к Молодому. – Вы меня пугаете даже когда держите в руках степлер.

– Ты бы вообще никому ничего не давал, – сказал Молодой. – Будь твоя воля, мы бы пешком до места ходили и обратно» [Там же, с. 55].

Центральным героем всей системы персонажей является Игорь, о чем мы уже говорили выше, однако характер его положения в этой парадигме нуждается в уточнении. Во-первых, он единственный герой, чей путь в отделе представлен перед читателем в полной мере – от начала до логического завершения в финале романа. Во-вторых, несмотря на то, что он не является непосредственно рассказчиком описываемых событий, вся рефлексия о происходящем в романе возложена именно на него. В-третьих, остальные персонажи произведения связаны с ним отношениями двойничества: Игорь Васильевич – по основанию имени, Сергей Сергеевич – по положению в отделе (именно Игорь будет должен занять его место в случае смерти или отставки начальника), с Ринатом Иосифовичем – по семейному положению и уподоблению образов («Из-за стеллажа выскользнула подобная самому Игорю канцелярская крыса, даже вроде бы одного с Игорем возраста, разве что сам Игорь был в костюме-тройке, а канцелярская крыса в таком же, как у Игоря Васильевича, синем комбинезоне, только чистом и лучше подогнанном по размеру, чистой синей рабочей курточке, а под комбинезоном и курточкой крысы виднелась белая рубашка и синий, в цвет комбинезона, галстук» [Там же, с. 20]), с Филом – из-за имени сына (настоящее имя Фила – Миша, точно как у сына Игоря) и одиночества после развода, которое ненадолго сводит их вместе, когда они начинают жить у Игоря, чтобы просто не оставаться наедине с собой. Разумеется, полного двойника Игоря в романе не существует, однако

через эти схождения он оказывается так или иначе связан со всеми героями в произведения, в том числе с теми, которых он допрашивает.

Всего в романе мы видим 4 дела, в которых участвует Игорь. Все жертвы – «обычные люди, а может, не совсем обычные, <...> но производят они впечатление именно обычных людей, <...> таких тысячами на улице видишь» [Там же, с. 56]. Они представлены узнаваемыми типами: спившийся автослесарь, студент, мать-одиночка с ребенком и полусумасшедший мужчина, увлекающийся теориями заговора. Эта узнаваемость подкрепляет вездесущность процесса, задающую ощущение тотальной небезопасности – Игорь несколько раз проецирует судьбы допрашиваемых на возможные судьбы своих близких (что еще раз срабатывает на нераздельность двух миров в романе): «Он не просто представил, это было как наяву. Он даже видел, во что сын одет, – бабушка подарила ему связанные из разных цветных ниток носки, – и он полюбил скользить в этих пестрых носках по ламинату, как на коньках. Дома сын носил только или пижамные штаны с майкой или трусы с героями "Тачек", вот в этих трусах, в этих носках, которые были по длине почти как гольфы, и в майке сын был в его видении. Игорь вспомнил, как выходил воздух из расслабленных смертью легких мужичка, и его начало выворачивать еще раз» [Там же, с. 78].

Ощущения Игоря предугадываются коллегами: «Сына своего представил в таком положении? – догадался Игорь Васильевич». Однако эти догадки основаны не столько на их эмпатичности, сколько на подобии сценариев развития действия. Жизнь в отделе выстраивается по принципу замкнутой матрицы, где все происходящее реализуется через определенные схемы, подобные тем, по которым проходят дела, однако эти схемы могут варьироваться между собой (выездной и «голливудский сценарий»): «Бывают операции двух видов. <...> Первую операцию ты уже видел, она с выездом и таблеткой тому, кого допрашиваешь. Второй вид операции – это когда мы с Филом кого-нибудь привозим с улицы, а ты допрашиваешь, таблеток никаких не даем, так что покладисто объект отвечать не будет, будет барагозить

всячески и будет просить отпустить его домой, потому что он никому ничего не расскажет. Это тяжелее, чем первое, потому что он реально будет паниковать и заливаться слезами, никакой эйфории от него ожидать не приходится. Это очень хреново, потому что ты знаешь, что с ним в конце будет» [Там же, с. 141]).

Все дела выстраиваются в порядке нарастающей градации. Несмотря на то, что только первое убийство совершается перед читателем открыто, тогда как все остальные остаются в тени, выводя из текста прямую демонстрацию насилия, ход последующих непосредственно влияет на внутреннее состояние Игоря, апофеозом для которого становится дело с ребенком и женщиной, в которой он отчетливо обнаруживает черты своей жены: «Это была правда женщина примерно тех же лет, что и его жена, а значит и его ровесница тоже. Игорь подумал, что будь здесь Ольга, она бы прикончила дамочку своими руками, потому что женщина была одета совершенно так же, как иногда одевалась и его жена, – в какой-то брендовый итальянский брючный костюм зеленоватого цвета, и даже сапоги вроде бы (тут Игорь не был полностью уверен) были такие же» [Там же, с. 224]. Неслучаен и сюжетный поворот, который происходит после этого допроса – жена бросает Игоря и вместе с ребенком уезжает жить к другому мужчине, что знаменует для героя полный разрыв с миром нормы и наступление «эмоциональной глухоты». К финальному делу он в принципе перестает чувствовать и переживать за поступки, которые они совершают: ««Шагая по огромным сугробам обратно к забору, Игорь думал, что раньше его ужасал сам факт того, что они делают, теперь же его ужасало, во что он превратился» [Там же, с. 373]

В построении романного повествования важную роль играет композиционное решение, воплощенное через несоответствие фабулы и сюжета. Изначально линейный ход событий, продолжающийся на протяжении 7 глав, прерывается, поскольку автор меняет местами 8 и 9 главу, нарушая тем самым хронологию повествования, в которой изначально случается последнее дело Игоря, а затем смерть Филя и спровоцированный ею рассказ Сергеевича

о том, чем на самом деле занимаются его сотрудники, тогда как читатель узнает об этих событиях в обратном порядке. Таким образом, в романе снимается условно-детективная интрига о мотиве преступлений отдела, которая устраняет всяческие сомнения об абсурдности происходящего, догадки о природе которой рефреном звучат на протяжении всего произведения из уст каждого героя («Начнешь видеообращение к народу на ютьюб закидывать или документы сканировать для "Викиликс" про то, какой идиотизм здесь творится, то сразу говорю, во-первых, ты ничего не докажешь» [Там же, с. 13], «– Не нужно никакой клоунады, – продолжил Сергей Сергеевич. – <...> Понятно, что вы пытаетесь развеять кажущийся идиотизм, и наверху это понимают» [Там же, с. 113], «Это было слишком даже для их сумасшедшей котельной» [Там же, с. 163] и т. д). И уже на этом фоне тотальной бессмыслицы читатель в полной мере ощущает подлинную жестокость и хладнокровие главного героя, еще не знающего правды (для Игоря таким образом главным событием в романе не становится переход от незнания к знанию), но уже утратившему способность к всяческому переживанию: «Игорь почти не слушал, он смотрел на человека, лежащего на кровати, и думал, что этот человек труп, а весь разговор Игоря Васильевича лишь для того, чтобы хоть как-то размыть ощущение будущего убийства. Игорь тоже ощущал не более чем некоторую неловкость от того, что произойдет после допроса. Он досадовал на человека, что с ним пришлось повозиться, чтобы успокоить, что тот лишь отсрочил свою смерть, мешая живым людям. Он смотрел на хозяина дома и, как ни силился, не мог уже воспринять его как живое существо. Игорь понял также, что сиди перед ними теперь женщина или ребенок, Игорь смотрел бы на них так же, конечно, с жалостью, ведь даже Фил с его обширным опытом убийств в разных возрастных и гендерных группах населения особенно остро переживал убийства женщин и детей» [Там же, с. 373].

Таким образом, можно говорить о том, что главной темой романа А. Сальникова становится расчеловечивание личности, ее «отделение» от

нормального мира и атомизацию человека. По ходу действия сюжета Игорь, будучи рефлексирующим интеллигентом, воспитанным на русской литературе 19 века, постепенно трансформируется. Здесь является значимым изначально заданный в его характеристике образ крысы, который традиционно символизирует чуму, смерть, разложение и подземный мир. И. Т. Вепрева и Т. А. Снигирева справедливо отмечают: «В таком мире человек теряет человеческий облик, поэтому характеристики всех героев сопровождает настойчивый до навязчивости зооморфный код: «...к толстяку приделаны глаза от кого-то другого, будто швейцарской овчарке пересадили глазки питбуля»; "...ты, может, сам не знаешь, насколько ты спокойный — как удав"; "поглядывает на него взглядом пса, который хочет подраться с другой собакой»; "Фил шумел не как какая-нибудь большая собака, на чей храп и потопывание по дому уже не обращаешь внимания, а двигался он как что-то жуткое, типа змеи, заползшей от соседа по вентиляции, или чужого из одноименного фильма"; "Вид у акулы с этим оскалом был бандитский, залихватский и позитивный, как у какого-нибудь менеджера по продажам"» [Вепрева, Снигирева, с. 84].

Зооморфный код при этом затрагивает не только описание внешности и поведения героев, но и демонстрирует специфику взаимоотношения человека с миром, основанную на отчуждении: ««Игорь зачем-то оставил урну с прахом Фила у себя, поставил в угол ванной, поближе к тому месту, где жила мышь, ему казалось, что это было единственное существо, относившееся к покойному с любовью» [Сальников, с. 337].

Персонифицируя собой хаос, разрушение и зло, сотрудники отдела при этом лишены всяческой романтизации и демонизма. Вся система образов строится на неприглядности и банальности – начиная от убранства отдела и таинственного прибора для допросов в форме ведра, заканчивая обликом персонажей и их внутренним самоощущением. Даже Фил, уподобленный в тексте романа голливудскому актеру, который в прошлом принимал активное участие в борьбе с терроризмом, в рассказе о мальчике, из-за связи с которым

он и оказался в отделе, обнажает свою ущербность, смешивая чувства отвращения и жалости к самому себе: «А я такой, самому стыдно, божий одуванчик, романтическую переписку вел, ни намека, ничего, какие-то сериалы обсуждал, как дурак, какие-то книжки советовал прочитать. Короче, вдвойне стыдища. А сам на его фотку пляжную дробил, как подросток прыщавый» [Там же, с. 301].

В романе с Филом связана непрекращающаяся череда гомосексуальных шуток со стороны его коллег: «Игорь сдержал себя и открыл "Блокнот", чья иконка нежного голубого цвета какими-то дальними ассоциативными путями напоминала Игорю ориентацию Фила» [Там же, с. 116], ««Главное, Филом не светить, он для всех как красная тряпка», – сказал Игорь Васильевич. «Скорее, голубая», – заметил Молодой, не чувствовавший никакой угрозы над своей лохматой головушкой» [Там же, с. 185], «У страны ведь нет больших проблем, чем мораль, голубые и педофилы. / – А тем более голубые педофилы, – вставил свои пять копеек Игорь» [Там же, с. 336]. Грубый и черный юмор становится как одной из главных доминант общения между коллегами, а также одним из принципов, по которым строится художественный мир романа. И если в отношении Фила этот набор уничижительных насмешек возводит его дефектность в некий абсолют, что играет на контрасте с важным фактом – будучи гомосексуалом и педофилом, он все-таки не перешел границу, связанную с прямыми действиями, тогда как людей он убивал по-настоящему, но это не стало предметом обличающего смеха со стороны коллег (что закономерно), то в самом романе принцип черного юмора реализуется как грубый комизм гротескового мира, который в том числе воплощается через наличие в тексте характерной для него обсценной лексики (хотя тут можно отметить, что в романе Сальникова хоть и обнаруживаются подобные включения, однако этот слой языка не становится доминантой лексической модели мира). Показателен в этом плане эпизод, связанный с первым делом Игоря, который обнаруживает парадоксальную взаимосвязь некрофильской

игры, в которую вовлечены сотрудники отдела, с событиями привычной бытовой жизни (как, например, ремонт машины):

– Так что ты мрачный такой с утра?

– Я мрачный? – спросил Игорь Васильевич. – Я не мрачный, я злой, б...я. Мы знаешь кого завалили? Мы моего автослесаря завалили, прикинь, поворот. <...> Я прихожу к ним в очередной раз, узнать, как там, что. <...> Прихожу, а они – в стекло. Ни о какой работе речи не идет, как у нас сейчас. Я им: "Вы что, суки, делаете? Я когда уже на колеса встану?" А они: "Не до тебя, у нас человека убили". Сидят, короче, горюют, объясняют, что собрался он с друзьями пивка попить, а какой-то отморозок всех порешал и ноги сделал, обещают найти, но вряд ли найдут» [Там же, с. 109].

Еще одним вариантом комического в романе можно считать разного рода несоответствия, играющие, как правило, на снятие психологического напряжения, поскольку они уже выходят из зоны уничижительного или некрофильского контекста, затрагивая жизнеутверждающие стороны происходящего. Такое несоответствие возникает в образе Игоря Васильевича – боевика-головореза, которому при этом оказывается не чужд мир детской мультипликации: «Это из сериала "Мой маленький пони". Там этих лошадей до черта. У меня внук и внучка их собирают во всех возможных видах. Внучка, я еще понимаю, почему собирает, но какого хрена внук это делает – без понятия. И ботаники, из великовозрастных, тоже угорают по этому делу, так что ничего удивительного. Френдшип из мэджик. Я даже имена некоторых лошадей знаю, не поверишь. Пинки Пай. Эппл Джек. И все они, б...я, живут в Эквестрии» [Там же, с. 315].

Главным смеховым эпизодом в романе является операция отдела по перевоплощению котельной в картинную галерею (для отвода глаз при возможной проверке). Однако это является не подлинно карнавальными перевоплощением, поскольку здесь образ места не снижается или

травестируется, а наоборот возвышается, система смерти и разложения (лишь условно) сменяется системой жизни и красоты. При этом перевоплощение, изначально заданное как иллюзорное, абсурдное, выстроенное по принципу симулякра (галерея выступает здесь как знаковая система, не реализующаяся при этом в реальном мире), в финале произведения разрешается как подлинное утверждение жизненного начала – отдел закрывают, а на месте котельной действительно открывается галерея, во главе которой встает Молодой – единственный герой романа, жизнь которого к финалу приходит в состояние нормы, сообразной для реально-бытового мира «труда и разума» (семья, дом, работа).

Таким образом, можно говорить о том, что поэтика романа А. Сальникова действительно характерна для представлений о трансгрессивном, реализующимся на разных уровнях текста: пространственно-временной организации, системе персонажей, образе главного героя. Пространство в романе в первую очередь характеризуется особым положением отдела как места – лиминального, «отдельного» локуса, растворенного в привычных условиях реально-бытового мира, который проникнут атмосферой запустения и мертвенности, что связано с непосредственной целью существования отдела – реализацией эксцесса смерти. Временные характеристики указывают на существующие в настоящем рефлексии тоталитарного мира XX века, однако они остаются быть условными обозначениями, призванными лишь подсветить характер современной ксенофобии. Система персонажей в романе выстраивается вокруг главного героя произведения, причем многие из них существуют с Игорем в отношениях двойничества: в каждом из них он обнаруживает свои собственные черты, что, с одной стороны, намекает о связи каждого человека с друг другом (условное равенство, обнаружив которое можно было бы избежать атомизации как одной из стратегий общественного развития), с другой стороны, нормой общественной жизни в романе, напротив, является отчуждение, приводящее героя к «эмоциональной глухоте» к чувствам и жизни другого. Расчеловечивание становится закономерным

исходом в мире, который настойчиво сопровождается разветвленной системой зооморфных образов, демонстрирующих утрату не только человеческого облика, но и дегуманизацию как таковую. Комическое в романе существует, с одной стороны, как часть некрофильской игры, на которой завязана основная сюжетная коллизия произведения, с другой стороны, работает на снятие психологического напряжения, а иногда даже противостоит этой некрофильской игре, обнажая жизнеутверждающие стороны человеческого существования.

Глава 2. Закрытый мир драматургии Рината Ташимова

2.1 Гендерно-поколенческий конфликт в пьесах Р. Ташимова

Ринат Ташимов – современный российский драматург, сценарист, режиссер и актер. Будучи родом из деревни Инцисс Муромцевского района Омской области, он называет себя «сибирским татаринном», хотя его корни по материнской линии генетически восходят к татарству казанскому. В то же время Р. Ташимов как драматург – это автор уральский, поскольку именно в Екатеринбурге, где он изучал драматургию на курсе Н. Коляды, оказавшего на него большое влияние, начинается его писательский путь.

Про Р. Ташимова знают немного, пишут – еще меньше. Помимо новостных заметок, рецензий и интервью, существует лишь одна статья критического характера, где автор – М. А. Тимашева – высказывается об отсутствии каких-либо причинно-следственных связей в пьесе «Шайтан-озеро» [Тимашева, с. 84], которую в 2016 году судейская коллегия конкурса «Кульминация» порекомендовала к постановке. При этом Р. Ташимов за 10 лет своей творческой карьеры действительно многократно становился лауреатом различных драматургических конкурсов («Евразия», «Кульминация», Международный Волошинский конкурс), но только в 2021 году его имя стало достаточно широко известно за пределами театрального сообщества.

Причиной этому стал спектакль «Современника» по его пьесе «Первый хлеб» (режиссер Бениамин Коц). Сама пьеса была написана Ташимовым в 2017 году, тогда же состоялась ее читка на фестивале «Lark+Любимовка», но на настоящую, причем столичную сцену одного из крупнейших российских театров, она попала спустя четыре года, спровоцировав один из крупнейших театральных скандалов за последнее время. Постановку обвинили в оскорблении ветеранов Великой Отечественной войны, пропаганде ЛГБТ,

руссофобии и оскорблении татарского этноса, дело дошло до Генпрокуратуры, однако серьезных репрессивных мер за этим не последовало.

Но сам факт того, что скандал состоялся, представляется любопытным: почему именно «Первый хлеб»? Ведь, по мысли Л. С. Кисловой и С. О. Драчевой, вся новейшая драма «воспринимается как аксиологический эксперимент, <...> она шокирует и травмирует читателя/зрителя, неадекватные, маргинальные герои «новой драмы» – страдающие, агрессивные, находящиеся «на грани» – словно постоянно тестируются на человеческую состоятельность» [Драчева, Кислова, с. 72]. Очевидно, что практически любая пьеса из современного репертуара без труда может стать объектом упреков и обвинений, поскольку репрезентируемые ценностные картины в рамках художественных миров таких произведений зачастую антигуманны и безжалостны. Но именно вокруг спектакля «Современника» по пьесе малоизвестного драматурга разыгрывается достаточно ожесточенное действие. Объяснения этому могут быть разные: от случайного стечения обстоятельств, при которых именно «Первый хлеб» оказался в фокусе внимания (что подкрепляется статусом театра и личностью Лии Ахеджаковой, исполнившей главную роль) до особенностей самого текста пьесы, причем эти факторы не являются взаимоисключающими.

При этом, хоть пьеса «Первый хлеб» и стала самым узнаваемым текстом драматурга, до момента ее написания Р. Ташимов создал целый ряд драматургических текстов, чем продолжает заниматься и по сей день (в 2022 в сети появился текст его новой пьесы «Свободное падение»), которые не становились объектом пристального внимания широкой общественности, но при ближайшем рассмотрении в них отчетливо прослеживается проблемно-тематическое единство всего творчества автора, а также специфика его художественного мира. Доминантой этого мира является его закрытость, реализующаяся на уровнях пространственной организации, системы персонажей и коммуникативной ситуации.

Оговоримся, что все тексты Р. Ташимова находятся в открытом доступе сети Интернет, однако они существуют там в не отредактированном формате. У Ташимова еще не было отдельного сборника пьес или журнальных публикаций, поэтому все цитирование будет сохранять особенности собственно авторского воплощения.

Действие всех пьес разворачивается в условиях российской провинциальной действительности, характерными локусами являются нестоличный город («Кошачий полдник», «Первый хлеб») или деревня («Катифа», «Пух», «Пещерные мамы», «Шайтан-озеро»). Упоминание топонимов в авторских ремарках (деревня Зелёновка, деревня Алексеевка, деревня Чеплярово, река Тара, Шайтан-озеро) свидетельствуют о том, что география ташимовского мира территориально сконцентрирована в Омской области – месте обитания сибирских татар.

Наиболее репрезентативно описание места действия представлено в пьесах «Шайтан-озеро» и «Первый хлеб». Деревню у Шайтан-озера и безымянный город объединяет мотив пространственной замкнутости, однако для этой замкнутости существуют разные основания.

Закрытость деревенского локуса обуславливается, во-первых, его удаленностью от большого цивилизованного мира, во-вторых, своей мифологией, осмыслением места как фантастического пространства: «Вот стоит одна такая деревенька, вернее, ну как она стоит, не стоит она вовсе, река год от года чуть-чуть подмывает берег и задвигает её всё ближе к лесу, где живёт Шайтан-озеро. Говорят, гиблое место, говорят, вода там «мёртвая», говорят, на дне озера стоит храм индуистского бога Ханумана, и когда придёт «конец света», храм всплывёт со дна и спасёт этих... ну, тех, кто в это верит и ждёт, а их там таких год от года все больше – молодёжь» [Ташимов, 2015, URL].

Примечательно, что при характерной закрытости, сдавленности («Вот и зажата теперь деревня между рекой и лесом, в котором живёт Шайтан-озеро») границы локуса проницаемы и способны трансформироваться. Но

если способность к трансформации (притяжение деревни к озеру) демонстрирует принцип фантастического существования этого мира, то проницаемость обуславливается тем, что место действия не труднодоступно – деревня посещается как исследователями (археологами или студентами-фольклористами), так и паломниками, верящими в особую энергетику этих земель. Важно то, что проницаемость границ не является знаком их нарушения, поскольку в их рамках функционируют свои мифологические законы. Земля здесь не принимает чужих грехов (закопанное ружье, ставшее орудием убийства, вылезает наружу), за неправильным исполнением ритуала следует наказание (за то, что главная героиня пьесы – Латифа – в молодости закопала в землю четверых котят, вместо того, чтобы утопить их в Шайтан-озере, погибают ее четверо сыновей), само озеро воспринимается как живое дьявольское божество, а название деревни (которое в самом тексте отсутствует) три вечно живые старухи – хранительницы местной мифологии – переводят как «самое болото», что, в совокупности с подвижностью границ локуса, подчеркивает эсхатологическую направленность этого мифа.

В пьесе «Первый хлеб» закрытость пространства выступает доминантой не мифологического, а социального мира. В открывающей ремарке дается обзорное описание города, сам город не называется, что свидетельствует об определенной степени типизации, однако, судя по косвенным указаниям (положение города на большой реке, памятник отцам-основателям в виде большого черного шара), прототипом его является Омск, где сам Ташимов жил и учился до переезда в Екатеринбург. Характерными чертами городского локуса в авторском описании являются его подчеркнутая провинциальность («...будто это и не город, кажется, а деревня» [Ташимов, 2017, URL]), замкнутость, теснота («Очень маленький город» [Там же], «...коробки, коробки, коробки» [Там же]), порожденная пространством тоска («А в коробках грустят люди» [Там же]) и жажда покинуть его («...на одной из льдин сидит дворняжка, она пытается покинуть этот город, но у неё ничего не выйдет – её спасут равнодушные» [Там же]). Даже название местного

видеоблога – «Не пытайтесь покинуть этот город» – фиксирует заблокированность топологических границ. Замкнутость, серость и противоестественность пейзажей (частные секторы, грузовые доки, строительные жирафы, срубленные деревья), отсутствие красоты в окружающем мире (единственным красивым местом названа набережная с декоративными кустарниками) – все это влияет на сознание местного жителя, которое либо ассимилируется, что выражается в открытой агрессивности или, наоборот, в инертности (Галия, Талгат, Гуля и Зуля, Алтынай, Синсибай, Таурбек), либо пытается сопротивляться (Нурия, Даня, Закария).

При всей пространственной ограниченности мир ташимовских пьес наполнен лиминальными локусами (вокзал, крыльцо, озеро, река, болото, колодец, больница, морг, кладбище и т. д.). Все эти «пороговые места» проявляются как неизбежная реакция на замкнутость сферы действия, как точки выхода циркулирующей внутри энергии. Но каждый такой локус выполняет свою специфическую функцию, что наглядно продемонстрировано в финале пьесы «Шайтан-озеро»: Латифа и Саша уплывают из деревни по реке Тара – это открытое пространство, путь, в конце которого – известное для героев местоназначение (дом); Марат и Римма, плывущие по Шайтан-озеру в поисках золотого храма, символизирующего для них спасение, выход, оказываются в тупике: «**Марат.** Здесь должен быть храм. Золотой. **Римма.** Это выдумка. Шутка такая. Нет храма» [Ташимов, 2015, URL].

Герои Р. Ташимова, существуя в условиях специфически-замкнутого мира, не встроены в какую-либо широкую социальную парадигму. Внимание драматурга сосредоточено на жизни частного человека, в центре всех произведений находится семья – именно в рамках семейного пространства разыгрывается главный драматический конфликт.

Отчетливо прослеживается национальная специфика пьес – герои Ташимова – сибирские татары, что связано, в первую очередь, с происхождением самого автора. О своих героях Ташимов говорит: «Татары – по крайней мере мои, сибирские, – острее чувствуют жизнь. Природа этих

людей дает мне возможность делать любые эксцентричные вещи внутри пьесы. Они не едят, они жрут; они не грустят, а режут. Если врут, то это тотальная ложь. Это такие предельные люди, «с плеча», но веселые и безалаберные. Но это именно мои татары. Казанские – интеллигентные, сдержанные. Мои – простые и широкие, сибирские» [Шаклеева, URL]. Однако важно оговориться, что собственно национального колорита в текстах пьес мы практически не встречаем: не прослеживается специфика татарских обычаев и традиций, практически не используется татарский язык (редкое исключение – пьеса «Пух», в котором на татарском языке звучат слова, обозначающие родственную принадлежность, а также бранная лексика), не эксплицируется тематика национального самосознания. Если верить словам Ташимова, то его скорее интересуют именно характерологические особенности сибирских татар, нежели культурно-исторический фон, но важно понимать, что сами ташимовские татары оказываются весьма специфичны для классического представления об их национальных особенностях. Более значимым моментом, по нашему мнению, является не столько характерологические особенности национального плана, сколько маркировка «своего» и «чужого», поскольку оппозиция «татарское-не татарское» явно присутствует в текстах Ташимова:

Галия. И чтоб про бабушку ни слова. И скажи ей, чтоб в комнату не заходила, ещё опозорит нас всех, *казахи* же они такие – всё! – если опозоримся – всё! – *казахи* нас потом позорить будут до конца света. Это же *казахи*! [Ташимов, 2017, URL]

Значимым фактом для понимания ташимовской драматургии становится то, что в центре действия и конфликтной ситуации традиционно (для автора) оказывается женщина (мама или бабушка), что задает основную проблематику его творчества. Так, в ранней пьесе «Катифа», которая, в силу ярко выраженной дискретности эпизодов, нелинейности и гротескности сюжета, больше напоминает сценарий короткометражного фильма (что вообще

свойственно поэтике ташимовских пьес), главная героиня – замужняя женщина, мать троих детей, живет в отрыве от своей семьи, ощущает себя счастливой «вольной птицей» и жаждет покинуть родную деревню вместе со своим возлюбленным «чеченом Серегой» и младшим сыном Кольком. Однако «окрыленность», вольность («Я вольная птица» [Ташимов, 2013, URL]) и беспечность Катифы стали причиной трагического исхода: дочь Настя после нескольких попыток отравления бросилась под поезд, муж Альфред был сильно избит деревенскими жителями за то, что в порыве ревности сменил русло реки и смыл половину деревни, а сама Катифа на протяжении пьесы умирает три раза (в шестом эпизоде Альфред сбрасывает ее с крыши, в одиннадцатом она тонет в болоте под глумливые насмешки двух мужчин, в одном из которых угадывается ее мнимый возлюбленный, а также под женское пение колыбельной, адресованной ее любимому сыну, в двенадцатом эпизоде, состоящем из одной ремарки, Катифа сама прыгает с крыши). Это утрированное троекратное умирание становится символом невозможности обретения индивидуального женского счастья.

В центре других пьес находится проблема взаимоотношения «отцов и детей» (хотя, в контексте ташимовского мира, преобладающей и развивающейся все-таки мыслится линия «матерей и детей»). Отец либо умер к моменту начала действия («Пещерные мамы», «Кошачий полдник», «Шайтан-озеро»), либо между отцом и ребенком невозможно адекватное взаимодействие. Если в «Первом хлебе» это проявляется в полном отсутствии общения между Даней и Талгатом, то в пьесе «Пух» причиной становится открытая мужская агрессивность и нестабильность, граничащая с угрозой, что ярко проявлено в эпизоде первого (и единственного) совместного похода отца и сына в баню, который выполняет функцию инициации (взросление и осознание своей гендерной принадлежности). Марат быстро адаптируется и начинает копировать действия отца, но допускает ошибку: вместо того, чтобы опрокинуть ковш с водой на камни, мальчик поливает ей печь и ошпаривает Мерзу, который в жесткой, инвективной форме отчитывает ребенка. При этом

сам Мерза – воплощение крайней степени животного мужского начала, что проявляется в его полигамности (наличие «трех жен») и стремлении к доминированию и насилию (в финале пьесы его приговаривают к 20 годам тюремного срока за убийство одной из «жен» и поджег дома). После эпизода в бане Мерза перестает участвовать в жизни Марата, его мать Рашида вместе с любовницей Мерзы Сабинной решают уехать с мальчиком из деревни. Коллективное женское воспитание (следствие «безотцовщины» репрезентируемого мира) – это свидетельство дисфункциональности семьи и знак драматизма действительности. Фигура отца в драматургии Ташимова лишается авторитетности, из-за чего открыто проблематизируется положение сыновей, лишенных тем самым гендерного ориентира, что становится одной из причин кризиса идентичности.

Этот кризис наиболее полно реализован в образе Дани – героя пьесы «Первых хлеб». Он типичный представитель молодого поколения, не ощущающего почвы под ногами и испытывающего постоянные трудности с определением своего места в мире. Думается, что на это работает современное состояние мира, где границы нормы зачастую оказываются неявными и не твердыми – характерно, что он как раз таки нуждается в четком, перформативном указании на то, как именно нужно жить и что делать, ориентируется на приказ, а не на собственные решения (поскольку не научен их принимать), а потому приходит к решению уехать контрактником на войну:

Даня. А чо вот она, да? Она чо? Она сама всю жизнь, всё за меня решала. Как я должен жить? Сама меня так воспитала. Там хотя бы все понятно. Говорят – беги, ты бежишь. Говорят – стреляй, я стреляю. Я не знаю, как тут жить. Что я должен делать? Зачем это всё? [Ташимов, 2017, URL].

Война, будучи одной из основных общественных практик трансгрессии, которая предполагает легитимизацию на агрессию и насилие, воспринимается

героем в неожиданном ключе – он мыслит ее как механизм социального функционирования, набор границ, правил и указаний, которым можно следовать. Жизнь по понятной схеме является единственной подлинной причиной и стимулом героя, поскольку он не демонстрирует ни стремления к агрессии, ни чувства осознанной патриотичности (репрезентативной в этом смысле становится ремарка «молчат» – он не может дать других оснований в словесном выражении:

Нурия. Кто тебя туда вообще пускает? Там совсем идиоты?

Даня. Не знаю. Сейчас кто захочет, любой почти может пойти.

Нурия. Убивать?

Даня. Родину защищать.

Нурия. Кого?

Молчат.

Нурия. Хочешь туда, где могут убить, туда, где смерть? Там, где бояться надо, тебе туда хочется, где много страха?

Молчат [Ташимов, 2017, URL].

Реализация схемы (Даня все-таки уехал контрактником на войну) разрешается трагично: семье приходит телеграмма о смерти Дани, однако это не героическая смерть на войне, а исход банальной отлучки, отклонения от предписания:

Галия (*читает*). Дата смерти и всё... телеграмма, мам, самовольно оставил пост... и всё? Ничего больше. Откуда это? [Там же].

Женщина в художественном мире Р. Ташимова также оказывается в состоянии глубокого кризиса. В образе героини пьесы «Кошачий полдник» – Фимы – воплощается проблема ущемленной женственности: «Гера. Да. Ну, еще потому что вот на потолке, возле шкафа, всегда, когда свет выключаешь,

там твое лицо было, страшное, и вместо волос – змеи, как у Медузы Горгоны, и она всегда вот так делала – фа-а-а (показывает). И я сразу прятался под одеяло. Каждую ночь она там была. Всегда» [Ташимов, 2014, URL]. Апелляция к мифологическому образу Медузы Горгоны актуализирует семантику «ущемленности», поскольку Горгона изначально была прекрасной девушкой, а потому столь существенен зазор между красотой и уродством. Уязвленность Фимы проявлена во многих жизненных сферах: замужество («Тебе не пришлось рожать, мужа алкаша терпеть, нас как из Германии депортировали, он ни дня не просыхал! Да я рада была, что он вздернулся» [Там же]), материнство («Потому что ребеночка мне Бог не давал, а я просила, долго просила, а он, сука, не давал. А я тогда взяла и у луны попросила. Вот, вот так. А она мне возьми и подари. А я ведь так и знала, что она тебя заберет обратно. Я так и знала» [Там же]), профессиональная самореализация («Я колокольчик! Я на колокольчике играю! Я не первая скрипка! Я даже не литавры!» [Там же]). Тотальная несостоятельность становится причиной озлобленности и, как следствие, расчеловечивания женщины, которое достигает апофеоза в сцене у больничной койки, где Фима калечит труп Геры.

Эта ущемленность и маргинальность порой соседствует в пьесах Ташимова с обнаженным лиризмом (что расценивается как явное влияние поэтики Н. Коляды, в творчестве которого парадоксальным образом сливаются «чернушность» и сентиментальность [Дубровина, URL]): «Летела из Мамы с похорон родительских. Мама – это посёлок такой в Иркутской области. Туда только самолеты летают, дороги нет. У нас говорят – все мы из Мамы. Я из Мамы тоже вот» [Ташимов, 2022, URL]. Материнство становится осознанной и ведущей темой всего творчества драматурга (репрезентативно название одной из пьес – «Пещерные мамы»), поскольку именно через нее раскрывается состояние изображаемой действительности. Отношения матери и ребенка – это модель первичной коммуникации человека с миром, однако в пьесах Р. Ташимова эта модель носит дефектный, сломанный характер, из-за чего между героями разыгрывается «коммуникативная катастрофа», которая

затрагивает все уровни – от семантики слов и синтаксиса до возможности коммуникации как таковой. Утрата семантического значения и отсутствие согласования ярко проявлено в речи героев «Первого хлеба»: Галия называет Нурию тещей (хотя она свекровь), невесты приходят свататься к жениху, Зуля «учится лаборанткой» и т. д. Герои часто переспрашивают друг друга и произносят одни и те же слова или фразы: «Алтынай. Ну, это хорошо, хорошо это, если молодой человек, становится серьезным уже, ведёт себя солидно. Вот у нас старший сын – солидный человек, другие тоже – солидные люди. Надо себя солидно вести, понимаете, да?» [Ташимов, 2017, URL].

В пьесах достаточно частотна агрессивная и обценная лексика. В совокупности с употреблением просторечий и коротких, нераспространенных синтаксических конструкций, являющихся свидетельством обедненности сознания героев, этот слой языка закономерно встраивается в лингвистическую картину художественного мира. Но существуют и демонстративно-неконвенциональные примеры использования обценной лексики. Так, в «Кошачьем полднике» Фима читает «Отче наш», вставляя в текст молитвы бранные слова («Да святится имя твое; да придет Царствие Твое, да будет воля твоя, яко на небеси и на земле, сука...») [Ташимов, 2014, URL]), а Нурия в «Первом хлебе» произносит свой развернутый монолог на пустыре бывшего кладбища, обращаясь, в частности, к похороненному там русскому солдату, участвующем в Великой Отечественной войне: «Раскатали вас тут. Навоевался там? Защитил наше спокойствие? А? Говнюк? Где оно наше спокойствие? З...бали вы прям со своей войной носитесь, защитили? И чо? Я вот чо-то не поняла? Вы там совсем прип...днутые? Вам сверху ничо не видно? Нам вот не видно ниоткуда» [Ташимов, 2017, URL].

Оба примера – жесты трансгрессивного вторжения брани в сферу сакрального мира – демонстрируют ситуации крайнего отчаяния женщины в условиях её тотального бессилия – они не могут защитить ребенка от предстоящей смерти. Однако этот жест сработать не может, потому что коммуникация внутри художественного мира нарушена. Фима способна

признаться сыну в его сверхъестественном происхождении (подарок Луны) только в тот момент, когда думает, что он уже умер; Нурия отстраняется от реальности, предпочитая ей состояние перманентного запоя, поскольку она не может отпустить образ утраченного рая («Знаешь, что такое красивый город? Я когда-то жила в красивом городе...» [Там же]), привязанность к прошлому отрывает ее от жизни в настоящем, а потому обвинение в адрес внука не корреспондирует с его внутренними переживаниями, вызванными кризисом идентичности и стремлением определить свое место в жизни: «Дед твой краской торговал, все плохо жили, а мы хорошо жили, ни дня на советскую власть не работал. Мать твоя тоже, все в девяностые плохо жили, а мы хорошо жили, на оптовке торговали ангоровыми кофтами из Польши. Щас вот, отец вешенки выращивает, ты продаешь. Тоже жизнь. Ты трус, Даня, что ли? Жить надо. Иногда грустить, а потом веселиться надо. Не умеешь?» [4, URL]. При всем том, что в этой семье только между Нурией и Даней есть душевная привязанность (что особенно актуализируется в связи с отсутствием между ними генетического родства), они, тем не менее, не могут это артикулировать, согласовать, разрешить свои чувства в языке: «**Нурия.** Заткнись. Не смей рот свой раскрывать, пока я говорю» [Там же].

Несколько иной, хотя и схожий, характер приемы риторического вопроса и восклицания приобретают в пьесе «Свободное падение», где травести-дива Люся (Федя) обращается к господу: «Господи! Посмотри! Посмотри, как я драматично вскидываю руки к небесам, господь всемогущий! *(Вскидывает руками к небу.)* Ты думаешь попрошу я помощи твоей!? Хрена лысого! *(Сдергивает с себя парик, под ним лысина.)* Как же так, ну почему такая дура, а? Вот кому расскажи, никто же не поверит? А если в кино такое снять, скажут, ой-ой, автор фантазёр. А это всё ты! Отец небесный! Это чо за комедия положений!? А!? Давай! Это весь сюжетец что ли, а!? Я тут чо, вот так вот тут тупо и подохну? Хрена лысого! Я щас пойду вообще утоплюсь. Или нападую на стаю тюленей, чтоб они меня сожрали. Где тут тюлени!? Давай! Двигай сюжет! Слышь, а? Ты вообще соображаешь там, а!?» [Ташимов, 2022,

URL]. Принципиальным отличием здесь становится то, что все эти восклицания получают реальный отклик и действительно запускают сюжет всей пьесы:

Вспышка в ночном небе.

ЛЮСЯ. Царица небесная, он там совсем охренел?

С неба что-то падает. Это что-то всё ниже и ниже. Затем раскрывается парашют. И становится видно что это капсула. Капсула падает в океан. Люся бежит вдоль берега к капсуле, по пути натягивает обратно на голову парик.

ЛЮСЯ. Кому расскажи, вот кому такое расскажи. Ну отец, ну всемогущий, ты там пьяный что ли?

Волны выносят капсулу к берегу. Люся подходит к капсуле. На капсуле нарисован российский флаг и надпись «Роскосмос». Капсула открывается. Пауза. Тишина [Там же].

2.2 Ситуации провала коммуникации

Главным видом нарушения коммуникации в художественном мире Р. Ташимова становится молчание. Герои Ташимова часто являются носителями тайн, но тайны эти, во-первых, нельзя сбредить, а во-вторых, сама попытка сокрытия некоего знания или поступка запускает целую цепочку событий, которые приводят к чрезвычайным последствиям. В первом акте пьесы «Пещерные мамы» на спиритическом сеансе раскрывается секрет бабы Маши – в прошлом она была любовницей мужа своей ближайшей подруги Месавары. В течение всей пьесы обнаруживается все больше подробностей и

последствий этого умолчания: это была не единичная, а систематическая связь, сын бабы Маши рожден не от ее супруга Сереги, а от Акрама, а дети Месавары и бабы Маши (Венера и Олег), не подозревая о своем родстве, вступили в сексуальную связь и теперь Венера ждет ребенка от собственного брата. Секрет бабы Маши повлек за собой разрушение и вырождение двух семей (инцестуальные отношения Венеры и Олега), её собственный сын покинул семью, в которой его не любили (для матери он был невысказанной тайной, для официального «отца» – неродным сыном: «Серега его лупил как сидорову козу. Только пикнет, сразу – херакс по башке! – вот и вырос идиот. Знал же, что не его сын. Простил... меня не простил, а Акрама простил» [Ташимов, 2013, URL]).

Однако «пещерности» как замкнутости на самом себе, которая обуславливает нарушение внутреннего взаимодействия между героями, в мире Рината Ташимова закономерно противопоставляется диалог. Он становится способом преодоления коммуникативной «катастрофы», возможностью исправить деформацию, которая вызвана неумением людей разговаривать друг с другом. В финале пьесы баба Маша отправляется на поиски сына, чтобы впервые, хотя и неумело, но по-настоящему с ним заговорить:

Баба Маша. Ты никогда-никогда не плакал. А, я хочу, чтоб ты плакал, хочу, чтоб ты плакал на моей груди. Хочу, чтоб мы в город вместе на карусели ездили, будем на каруселях кататься и ножками болтать. Будем? А, хочешь, в цирк пойдем? Хочешь, не пойдем? Можем дома остаться. Ты уже стал большим, а я как будто маленькой стала, крошечной, как бусинка. Помнишь, мы в музей ходили, мамонтенка смотрели, а ты ещё такой говоришь, а где косточки папы и мамы мамонтенка? Думаю, вот дурак какой, вот дурак. А ты не дурак, я твои косточки, вот они мои косточки, моего мамонтенка. Я тебя сволочью воспитала, ты сволочь, да! Ненавижу. Мой мамонтенок! Папка бьёт мамонтенка, мамка ругает мамонтенка, вот мы и выйдем. Мы выйдем все, как

мамонты, один ты у меня будешь в музее стоять. Мама услышит. Мама придет. Вот она я. Олежа, приезжай! Мама тебя ждет. Олежа! Приезжай!

Голос. Мама...» [Там же].

В этом смысле установка на коммуникацию в художественном мире Р. Ташимова неожиданно претворяется в трансгрессивную практику, поскольку дискретные герои его пьес таким образом преодолевают границы своей дискретности и приближаются к тому самому состоянию непрерывности, реализуемому в родстве между героями («А ты не дурак, *я твои косточки, вот они мои косточки*, моего мамонтенка» [Там же]).

В «Первом хлебе» же коммуникативный акцент смешается: смысловым центром пьесы становится монолог Нурии на кладбище, который, как уже было сказано, является трансгрессивным жестом, но сама форма и объем характеризуют его как попытку целостного, полноценного высказывания – герои Ташимова постепенно учатся разговаривать.

В пьесе «Свободное падение» наблюдается трансформация основного вектора драматургического творчества Р. Ташимова. Во-первых, характерным отличием становится смещение акцента с фигуры женщины как ведущей действующей героини. Главным героем «Свободного падения» становится мальчик/юноша/мужчина – Форрест Андреевич Скрипочка. Три возрастные ипостаси перечислены нами не случайно, поскольку каждая из них связана с тремя женскими героинями: его матерью (Мать), женой (Фортепяница) и дочерью (Дочь), которые на протяжении всей пьесы рассказывают свою историю о герое, из-за чего текст пьесы имеет не столько драматургическую, сколько нарративную природу, а постоянное переключение оптики позволяет сформировать более целостное представление и проследить динамику образа героя.

Во-вторых, несмотря на то, что пьесы Р. Ташимова всегда тяготели к киноэстетике, поскольку многие детали, упоминаемые в текстах (а иногда и целые пьесы, подобно «Катифе») не представляемы для исполнения или

реализации на сцене (например, образ Шайтан-озера), в «Свободном падении» взаимосвязь с кино открыто эксплицируется – сама пьеса является вторичным текстом по отношению к фильму (что важно – не книге) Роберта Земекиса «Форрест Гамп», представляя из себя своеобразную адаптацию к условиям современной российской действительности («Мы не в голливудском кино живем так-то. У нас балабановщина и сигаревщина. У нас страна ОЗ. Мне бабушка так сказала. Она за кино сечет вообще» [Ташимов, 2022, URL]).

В-третьих, любопытным моментом становится иной уровень самоидентификации героев – они заняты постоянной метарефлексией об окружающем их мире, используя для этого терминологию искусства, что сигнализирует об их осознании себя в фикциональном пространстве (автор которого – бог): «В тот момент я пыталась определить — если мы в кино, то какой это жанр? Трагедий мне хватило. Решила пусть будет романтическая комедия» [Там же].

В-четвертых, это первая пьеса Р. Ташимова, в которой возникает категория дружбы:

ФОРРЕСТ. Друг? Или нет? Я же знал, что не вернусь. Но мне очень надо было как-то передать им мой паспорт. Но я не знал как. Тебя мне бог послал, получается.

ЛЮСЯ. Так, ты этого автора сюда не впутывай!

ФОРРЕСТ. Друг или нет?

ЛЮСЯ. Друг [Там же].

Если до этого в пьесах Р. Ташимова дружбы как таковой не могло существовать на основании отчужденности между собой даже ближайших родственников (отца и сына, матери и сына, бабушки и внука), то в

«Свободном падении» дистанция между людьми значительно сужается. Однако важно отметить, что герои Ташимова так или иначе всегда испытывали потребность в ощущении человеческой близости и преодолении собственной дискретности, состояния индивидуального одиночества в мире – неслучайно некоторые пьесы разрешаются образованием неочевидных (не)родственных союзов (Нурия и Закария, Латифа и Саша).

Таким образом, можно говорить о том, что в творчестве Р. Ташимова действительно складывается своеобразный образ мира, в котором замкнутость всех уровней обуславливает функционирование художественного пространства пьес. Закрытость границ внутри этого пространства является важным фактором развития и усугубления травматичного опыта. Репрезентируемый Р. Ташимовым мир так или иначе основывается на персональных травмах его героев, причем тот факт, что система персонажей каждой пьесы ограничена кругом семьи (и иногда приближенных), весьма значим. В рамках нормы именно члены семьи должны быть опорой и поддержкой при изживании травматичного опыта, однако семья у Ташимова – это деформированная система, внутри которой нарушен механизм взаимодействия между людьми, отчего болезненный опыт не изживается, а лишь продуцируется.

Характерной реакцией на тотальную замкнутость и дискретность в пьесах Р. Ташимова становятся стремление к ее преодолению, к трансгрессии, которая может принимать разные формы: эскапистские практики (пьянство Нурии), побег (Саша с Латифой, пес Мальчик, покидающий город), вторжение в сферу сакрального мира (Нурия, Фима), выход ярости (Фима, калечащая труп Геры). Однако, думается, наиболее значимым вариантом трансгрессии в драматургии Р. Ташимова становится преодоление коммуникативных границ, которые препятствуют пониманию между людьми в условиях этого трагифарсового мира.

Глава 3. «Кромешный мир» поэзии Александра Вавилова

3.1 Гротескные диссонансы поэтического мира А. Вавилова

Александр Вавилов – современный екатеринбургский поэт, который дебютировал в литературе Урала еще в 2000-х, уже давно обрел свою поэтическую интонацию и стал узнаваемым голосом для современной уральской поэзии. На сегодняшний день поэт опубликовал 7 книг стихов и один поэтический сборник (своеобразный дайджест, в который входят подборки стихотворений прошлых лет), а также неоднократно становился лауреатом литературных фестивалей и премий, является активным участником поэтических слэмов.

Имя А. Вавилова в рамках литературы Урала актуализируется в работах Н. В. Барковской и Т. А. Снигиревой. Н. В. Барковская в статье «"Приемные дети культуры": традиции Бориса Поплавского в современной уральской поэзии» анализирует поэзию Б. Рыжего и А. Вавилова как творческое наследие «русского Рембо». В творчестве А. Вавилова исследователь рассматривает продолжение и развитие жестко-гротесковой стороны поэтического мира Б. Поплавского, основываясь на комплексе схожих мотивов (Италия, музыка, культура, детство, смерть) [Барковская]. Статья Т. А. Снигиревой «"Уральский звукоряд" поэзии Александра Вавилова» посвящена изучению особого поэтического мира А. Вавилова в контексте современной литературной ситуации Урала. В своей работе автор приходит к следующему выводу: «Думается, поэзия А. Вавилова дает чрезвычайно странный и любопытный результат: депрессивность (алкоголизм, одиночество, мир как абсурд, наркомания, шизофрения, жесткий рабочий стиль, агрессивность, болезненность) соседствует, порой органично, с открыто обнаженным лиризмом (музыка, культура, поэзия, прямой разговор с судьбой)» [Снигирева, с. 96].

Лирика А. Вавилова действительно амбивалентна по своей сути: музыка жизни у него соседствует со страхом и безысходностью, необъятное пространство планеты, реализуемое в его стихах посредством бесконечных перечислительных цепочек географических объектов, с теснотой больничной палаты, свет – с тьмой. Этот поэтический мир «гротескных диссонансов» обнаруживает свою взаимосвязь с концепцией «кромешного мира» Д. С. Лихачева, который трактует этот термин как изнаночный мир, противопоставленный нормальному, обыденному, характерными чертами которого являются недействительность, абсурдность, спутанность знаковой системы и нестабильность. Антимир являет собой вывернутую реальность. Одним из частотных и показательных примеров такой трансформации является подмена церкви кабаком:

Так давай превратим в кабак этот Божий храм,
Разливай, и споем Катюшу у алтаря.... [Вавилов, 2016, с. 90].

Кромешный мир, по Лихачеву, является частью смеховой народной культуры, призвание которого заключается в разоблачении существующей действительности, в обнажении ее несовершенства, поэтому нагота традиционно является частью его мотивной системы («Бегать голышом по просторным залам, / Радовать зверушек улыбкой Бога» [Вавилов, 2009, с. 105]). Смех строится на спутанной системе знаков, основанной по принципам абсурда и гротеска, которые в стихах А. Вавилова реализуются не только как приемы, предназначенные для поэтического миромоделирования, но и овеществляются, становятся непосредственными объектами изображения: «Звучали шумы, а слова тонули / Внутри геральдического гротеска» [Вавилов, 2011, с. 43].

Изначально антимир существовал для того, чтобы его побеждали – на этом и основывалась основная смеховая коллизия произведений, где действительный мир оттенялся кромешным, однако затем запустился процесс

бунта кромешного мира: «Кромешный мир стал активным, пошел в наступление на мир действительный и демонстрировал неупорядоченность его системы, отсутствие в нем смысла, справедливости и устроенности» [Лихачев, 1999, с. 65]. Поэтому далеко не всегда это разоблачение ограничивается смеховым началом, а обнажает подлинное, реальное несовершенство существующего мира: «Это в песнях поется, что в Африке реки и горы, / Это в книгах написано, будто там всюду макаки, / А на деле – повсюду бандиты, убийцы и воры... / Очень черные воры, которых не видно во мраке» [Вавилов, 2016, с. 63]. К тому же оговоримся: несмотря на то, что поэзия А. Вавилова действительно актуализирует многие принципы, которые отмечал Д. С. Лихачев при выведении концепции «кромешного мира», существенным фактором становится различие в материале исследования: Д. Лихачев занимался древнерусской сатирой, где «кромешный мир» можно сопоставить с карнавальностью Средневековья, тогда как у А. Вавилова эта кромешность произрастает еще и из представлений постмодернизма, характерной чертой которых является восприятие мира как хаоса – в такой парадигме бунт кромешного мира не только осуществился, но стал нормой, единственной данной реальностью «черного карнавала» и «трехмерной тьмы».

В поэтическом мире А. Вавилова субъекты его поэзии тесно связаны с окружающим их пространством. Подтверждением этому служат особенности авторской геопоэтики. Как отмечает В. Сайфутдинова в критической статье «Одинокая рыба-географ», «Вавилов любит перечислять географические объекты — как современные, так и исторические <...>, но никогда не пытается их художественно переосмыслить» [Сайфутдинова, URL], и обуславливает это «тем, что, по словам Вавилова, он не был ни в одной из тех стран, о которых пишет» [Там же]. Действительно, поэт практически целиком переносит мировой атлас в свои стихотворения, но далеко не все отмеченные пункты на его поэтической карте обладают чем-то, кроме названия. Страны и города часто никак не осмыслены и не описаны, а всего лишь упомянуты в длинном

перечислительном ряду: «Где-то в Донецке, Дели, Твери, Киото, / В Рио, где продолжается карнавал, / Кто-то сошел с ума и убил кого-то... / Или, как говорится, не убивал <...> Каждый под подозрением. Даже мама. / Даже племянник. Даже свекровь сестры. / Каждый из граждан Венгрии и Вьетнама, / Жителей Тулы, Вадуца, Анкары» [Вавилов, 2016, с. 10]. Также, при всем обилии стран и городов, «географ» Вавилова не занимается изучением ландшафтов. Мы практически не видим природного мира, не встречаем пейзажной лирики. Место зачастую является у поэта не самостоятельной категорией, которое способно генерировать собственные характеристики, а лишь фоном для описываемого события (что примечательно, его поэзия обладает явным нарративным потенциалом). Однако, думается, что такие кумулятивные цепочки из географических объектов служат в его поэзии для создания особой музыкальности:

В беспросветном сюрреализме нейтральных вод

Одинокая Рыба-реквием что-то ест,

Пьёт самбуку, сама танцует, сама поёт

И мечтает увидеть Прагу и Бухарест,

Дублин, Мехико, Миннеаполис, Абердин,

Абу-Даби, Париж, Венецию, Масатлан,

Мекку, Порту, Тронхейм, Гаагу, Стокгольм, Пекин,

Хейгерстаун, Канберру, Солсбери, Ватикан... [Вавилов, 2011, с. 65]

При всем многообразии географических объектов, которые поэт не наполняет индивидуальными качествами и характеристиками, в лирике Вавилова все же есть особое, самобытное пространство – Россия. «Русский мир», конечно, хоть и подчиняется все тем же законам абсурда, но все же обособливается («Знай, что весь Русский мир – Золотое кольцо России» [Вавилов, 2016, с. 80]) и даже противопоставляется («Русский мир, как

считают в Суздале, любит смелых, / Загнивающий Запад – любит кого попало» [Там же]). Название «Золотое кольцо России» «рифмуется» с кольцевой композицией стихотворения, начинающегося и завершающегося строчкой «Меня били под Выборгом, били под Кировградом» [Там же], обрамляя его, таким образом, мотивом насилия, и замыкая пространство.

Примечательно, что географические пространства, по Вавилову, не могут быть ограничены какими-то рамками, ведь «Польша находится на той стороне Свердловска» [Вавилов, 2015, с. 66], однако по всему миру господствуют больницы, морги, ямы, квартиры и трущобы: «Если мы не нужны Золотому кольцу России, / То рванем во Вьетнам, на Тибет, в Эквадор, в Руанду. / Пусть нас мочат в любых трущобах, в любых фавелах, / В каждом гетто, ведь мы приучены, все нам мало» [Вавилов, 2016, с. 80].

А. Вавилов в этом стихотворении не только обыгрывает русский фразеологизм «бьет – значит любит», но и мифологизирует пространство: «Русский мир меня так любовно пинал ногами, / Будто я – это викинг, а Русский мир – Вальхалла» [Там же]. Поэт уподобляет каждый день бьющихся насмерть и воскресающих Эйнхерий тем, «кому выпала честь, в натуре, / Жить и царствовать под Иваново с Ярославлем» [Там же]. Здесь еще раз возникает идея кольца, но уже как цикла постоянных смертей и перерождений, а само сравнение возвышает образ лирического героя: он не просто дворовый парень, которому постоянно доставалось от хулиганов, он настоящий борец, один из лучших. Причем контекст этот обставлен иронично, поскольку свою исключительность он обуславливает явлением обыденного порядка: «Я счастливее всех! Всегда! На любом этапе! / Ведь в роддоме не зря меня на руках носили!» [Там же].

3.2 Маска поэта-маргинала

В этом мире лирический герой А. Вавилова наделяется своими индивидуальными чертами. Во-первых, его герой – это поэт-маргинал,

находящийся в пограничном состоянии между двумя существующими культурами. «Российская социологическая энциклопедия» отмечает сопряжённость маргинальности с дуальностью сознания, что вызывает психическое напряжение и может привести к разорванности этого сознания. Также в энциклопедии дается указание, что маргинальный психический тип во многих случаях отличается творческими потенциями, что люди этого типа становились руководителями этнических групп, социальных движений, видными деятелями культуры [Осипов, 1998, с. 255–256]. В данной ситуации герой – один из «приёмных сыновей культуры» (как характеризует его, используя слова самого А. Вавилова, Н. Барковская) [Барковская, 2013, с. 279], а значит, один из её продолжателей, но при этом он ощущает себя уже в посткультурном состоянии действительности, в мире мёртвой культуры:

Урал – не просто регион,
Здесь умирали Ницше, Гёте,
Бетховен, Юлий Цезарь, Джотто,
Пруст, Македонский и Вийон.

Играет смерть в свою игру,
Но план её благословенен...
Ведь на Урале умер Ленин...
И я когда-нибудь умру. [Вавилов, 2016, с. 13]

Во-вторых, лирический герой испытывает чувство острой неприязни ко всему повседневному – местам, людям, разговорам. Его не устраивает жизнь, которую он наблюдает вокруг себя:

Мы выпили. Я вышел покурить
На лестничную клетку. И в итоге
Обдумывал пустые диалоги

С единственным желанием – не быть

Таким же идиотом, как и все...

Но получалось – идиот в квадрате [Вавилов, 2015, с. 20].

В-третьих, стремясь преодолеть эту повседневность, герой склонен подвергать себя и своё сознание всем доступным видам эскапизма и трансгрессивным практикам: от алкоголя («Люди больны, но люди не виноваты / В том, что я в одиночку глушу спиртное» [Вавилов, 2016, с. 17]) и наркотиков («Скучно, – и хоть наркотики принимай...» [Там же, с. 64]) до вполне безболезненных форм, таких как путешествия («А сложить бы сейчас поэзию в чемодан / И уплыть на рыбацком траулере туда, / Где все время то Миссисипи, то Иордан, / То какая-нибудь ещё, так сказать, вода» [Там же, с. 46]) или обращение к собственной памяти («А безо всякой тьмы в квадрате / Сказать о ней – и все дела... / Мы часто целовались, кстати... / И, слава Богу, что была / Чудная девочка из хора, / А не сюрреализм и джаз» [Вавилов, 2015, с. 93]).

В-четвертых, герой Вавилова понимает, что единственная связь между человеком и миром основана на законах абсурда, соответственно, поддерживать эту связь можно только следуя им, однако это следование приводит к тому, когда маскарадные маски животных заменяют человеческие лица («И продолжался чёрный карнавал, / Где маски навсегда меняют лица» [Вавилов, 2016, с. 28]), а в мире людей все отчетливее проступают признаки животного мира: «Плюс какой-то гиббон в приснопамятном баре / Безгранично звучал перед ним не по теме... / Это ж надо: всё время сплошное сафари» [Там же]; «Эти джунгли устроены так бестолково, / Что уж лучше никак, чем внутри карнавала» [Там же].

Кромешный мир лирического героя формируется на фундаменте его детских страхов: «Это полчища монстров, живущих под детским диваном, / А потом это сплав по чертовски холодной реке...» [Вавилов, 2015, с. 26]. Среди

основной его фобий можно выделить *страх смерти* («Прыгнул трупик по капоту, / Задавили мальчика! / Скоро будет его фото / С цифрами в овальчике» [Вавилов, 2009, с. 26]), *насилия и одиночества* («Видимо, так бывает на белом свете, / Что оставляют люди детей в киоске, / Где никогда не вырастут эти дети, / Где они будут маленькими пылиться, / Где им начнут лизать животы и спины / Потные и развратные продавщицы, / Толстые педофилы из Аргентины» [Вавилов, 2014, с. 50]), *издевательств и насмешек* («Их никто не уродует, не снимает в детской порнухе, / Но над ними всё время хохочут, пытаются издеваться...» [Вавилов, 2016, с. 71]), *боли* («Садик. Зажим. Трансформеры. Пустота. / Скальпель. Улыбка мамы. Второй разрез» [Вавилов, 2014, с. 22]), *взроslения* (Ты знаешь, взросление – это недуг, / Похожий на сумму болезней души, / Когда шоколад – не мерил мерил, / А типа еда» [Там же, с. 42]). Думается, что взросление – это ключевой элемент в парадигме страхов, поскольку детство всё-таки относится к докромешному состоянию души героя, тогда как в процессе взросления все остальные фобии активизируются и уже становятся реалиями жизни:

...Где в ряду безнадёжных событий ты ровно один,
Где ты помнишь, как маленьким мальчиком бегал сюда,
Где картина из детства равняется сумме картин,
На которых тебя уже нет. И уже никогда

В этом храме не будет звучать монолитная речь.
В этом храме уже не услышать родных голосов.
В этом храме свободному времени трудно истечь,
Потому что свободное время боится часов [Там же, с. 37].

Взрослого лирического героя часто сопровождает образ заброшенного храма («А лучше всего в заброшенном старом храме / Молчать и не пить. В особенности коктейли» [Вавилов, 2011, с. 19]; «В храме, давно заброшенном,

как и мы... / В замке, волной построенном на песке...» [Вавилов, 2014, с. 36], что символизирует состояние мира, отпавшего от Бога, веры. При этом понятие «церковь» скорее имеет отношение бездуховному состоянию мира, тогда как сам герой иногда способен противостоять пустоте: «Бог – внутри, а снаружи, батюшка, больно бьют / Золотым институтом церкви по голове»; «Но останется вера в Бога под языком» [Вавилов, 2016, с. 91].

Тем не менее, храм (не церковь) всё-таки оказывается заброшен. М. Липовецкий в статье «Кромешный мир», посвящённой рассказам «натуральной школы», пишет, что «существование в таких произведениях знаков вечных святынь невозможно свести к какой-то однозначной формуле, они амбивалентны: одновременно противостоят ужасу реальности и при этом подчинены ему; и незыблемы, и разрушены дотла» [Липовецкий, 1991, с. 163]. Также исследователь отмечает, что в таком мире единственной духовной твердыней становится неопровержимая правда природы [Там же, с. 168], реализуемая через человеческую телесность: «Он практически каждую ночь здесь кого-то имел, / Не имея возможности выжить, минуя тоску» [Вавилов, 2016, с. 9]. Однако такой выход имеет весьма антиномичное основание, поскольку «горькое сознание факта, что в современной реальности Природное, биологическое оказывается единственным бесспорным и нешатким выражением Вечного – это итог трезвого и честного погружения в пучину "кромешного мира"» [Липовецкий, 1991, с. 169].

К тому же сама телесность в поэтическом мире А. Вавилова носит противоречивый характер, что во многом связано с темой культуры, которая наиболее полна отражена в книге стихов «Итальянский ноктюрн». Лирический герой, являясь наследником модернистской культуры, в которой зарождаются сюрреализм, кубизм и прочие течения, постоянно упоминаемые в стихах поэта, ощущает далекое, не прямое родство с культурой ренессансной. Эпоха Возрождения является для героя образцовым идеалом, в книге «Итальянский ноктюрн» неоднократно звучат имена значимых представителей искусства того времени: Брунеллески, Микеланджело,

Тициан, Донателло, Тинторетто. Примечательно, что для поэта важны не писатели эпохи (Шекспир, Данте, Боккаччо, Петрарка), а живописцы, скульпторы и архитекторы. Думается, причина кроется в том, что именно в пространственных видах ренессансного искусства, по Вавилову, наиболее точно выражены идеалы и идеи того времени. Возрождение стало расцветом идей гуманизма и антропоцентризма, внимание к человеку, телесность которого, благодаря открытию перспективы, изображается целостно, совершенно, демонстрирует воплощение божественной красоты.

Однако в поэтической реальности А. Вавилова мир, напротив, подвергается распаду: «Абстракция ходила / Не под уклон. И башни нет. И Пенза в Пизе» [Вавилов, 2012, с. 21]. Человеческая телесность изображается через болезненные состояния: «Но лишь тогда прочухал, что жизнь одна, / Когда медсестра снимала с тебя жабо / И брила живот» [Там же, с. 70]. Причем болезнь тела связана с болезнью сознания: «Наверное, в том-то, собственно, всё и дело, / Что твой внутренний свет накачали мраком, / Чтоб даже шизофрения тебя хотела / Поставить на место, в угол, в театре. Раком / Ты был по гороскопу и по природе...» [Там же, с. 50]. Лечащий врач, санитар, медсестра – сквозные герои стихотворений, в которых создается образ актуальной действительности. Больничный локус («Окружной морг», «Пулевой госпиталь», и др.), является либо символом болезни эпохи, либо пространством, в условиях которого возможна трансгрессия между двумя мирами, которая необходима герою, ощущающему острый разлад с современной действительностью:

Пока я курю возле мутной Исети,
По миру текут актуальные речки...
А в Африке гибнут голодные дети,
И гибнут аптекари в мутной аптечке.

И времени мне не хватает на веру

В идиллию, в Господа, в гений да Винчи,
Ведь мне Микеланджело ближе, к примеру,
Чем лечащий врач [Там же, с. 44].

Герой существует в условиях, когда ценность искусства девальвируется, а культура становится потребительской: «А если хотите испробовать фирменных блюд – / Компот из больших композиторов (ноты в воде), / Десерт из писателей только у нас подают!» [Там же, с. 87]. Архитектоника книги «Итальянский ноктюрн» основывается на гротеске, два времени и две культуры существуют не просто на контрасте, а находятся в сложном и болезненном взаимодействии:

Я хочу туда, где с большим дворцом,
Рифмовалась жизнь, а не шапито...
Где Лоренцо стал мне вторым отцом,
Так как первым стать не сумел никто [Там же, с. 31].

В стихотворении «После семнадцати» лирический герой мыслит себя Микеланджело, неустроенность современным миром вызывает в нем желание совершить трансгрессивный акт – перевоплотиться в художнике эпохи Возрождения. Он наделен памятью Буонарроти, на это указывают биографические реалии из жизни творца, конкретно – образ Лоренцо Медичи, покровителя Микеланджело, который умер, когда юному художнику исполнилось 17 лет. Стремление героя «вновь» обрести Лоренцо, с одной стороны, обуславливается лирической интенцией стихотворения – это свидетельство бесприютности и неприкаянности лирического героя; с другой стороны, здесь прочитывается и прагматический подтекст – современный художник нуждается в спонсорстве.

3.3 Мотивный комплекс: антиномичность vs дополнительность

Еще одной значимой темой для А. Вавилова, проходящей через всю его поэзию и ставшей главным лейтмотивом, является музыка («Ноктюрн», «Итальянский ноктюрн», «Колхозный реквием», «Букмекерский блюз», «Комнатный блюз», «Соседний блюз», «Посмертная музыка», «Внутри немого хора», «Цепь рок-н-ролла», «Деградация музыки» и т. д.). Но музыка является при этом не только содержательной категорией, но и главной конструирующей силой, основанием поэтического текста, задающего ему ритм и мелодику. Думается, что для понимания специфики музыкальности в творчестве А. Вавилова необходимо рассмотреть особенности ритмомелодической структуры стихотворения «Итальянский ноктюрн», название которого поэт не просто «отдает» целой книге, но и размещает его в самом её центре (52 с начала и 52 с конца), что позволяет говорить о повышенной значимости текста.

Итальянский ноктюрн

Ничего не меняется. Мимо плывут корабли.

Мимо носятся волны. Бессмертие пляшет в ответ

На абстракцию прожитой жизни. А где-то вдали

Регулярно о чем-то горит антрацитовый свет.

Перспективы подводной Италии радуют глаз.

Это может быть даже Венеция. Значит, вот-вот

Остановятся воды. Они почему-то сейчас

Не совсем соответствуют статусу медленных вод.

Здесь на всех языках как-то странно звучит тишина,

Как-то очень по-разному. Дело, конечно, не в ней...

Здесь причалам и пристаням рыбы дают имена

Микеланджело и Брунеллески. Здесь формы теней

Соответствуют их содержанию только на треть.

Потому что бессмертие искренне пляшет в ответ

На абстракцию смерти. Поэтому больно смотреть,

Как о чем-то все реже горит антрацитовый свет.

В белом шуме прибоя молчание черного дна

Затерялось, забылось. И ветер давно замолчал...

И у самой заброшенной пристани вспомнит волна,

Что пора возвращаться на самый забытый причал.

Это вряд ли Венеция. Это считается дном.

Ни динамики жизни, ни статики смерти. И вот –

Остановятся быстрые воды на чем-то одном,

Формируя модель поведения медленных вод.

Ничего не меняется здесь. И горчит тишина

На любом языке одинаково в быстрой воде,

Где причалы и пристани рыбам дают имена

Микеланджело и Брунеллески. Обычное де... [Вавилов, 2011, с. 56]

Таблица 1. Мелодическая структура стихотворения «Итальянский ноктюрн»

Ритмико-ассонансная структура стиха	КРД	Ассонансная формула строфы	Мелодическая тенденция строфы	Аллитерационный комплекс ЛС	Аллитерационный комплекс РЖ
--О--А--И-- У--И	1 0	4а-5о-4э-6и- у	↑	ЧСЛЛ СЛСЛШ	Р Р

--О--О--Э-- А--Э --А--О--И-- Э--И --А--О--И-- И--Э	0 0 =0,25			СЦЛ ЛЧЦС =16	РРЖЖЗ РРР =10
--И--О--А-- А--А --О--А--Э-- А--О --О--О--И-- У--А --Э--Э--А-- Э--О	0 0 0 0 =0	7а-6о-4э-2и- у	↓	СЛ ЦЧ ССЧСС ССССССЛ =16	РРЗ ЖЖ =5
--Э--А--А-- И--А --О--А--Э-- Э--Э --А--И--И-- У--А --А--И--Э-- О--Э	0 0 0 0 =0	7а-2о-6э-4и- у	↑	СССЧШ ЧЛШ СЛС ЛЛЛСС =16	ЗЗРЗ РЗ ЗРРР ЖРЗР =14
--Э--И--А-- О--Э --У--Э--И-- А--Э --А--Э--Э-- О--Э --О--Э--И-- И--Э	0 0 0 0 =0	3а-3о-9э-4и- у	↑	СССЛ ШССЛШ СЦСЛС ЧСЦС =18	РЖР РР РРР РЖРР =12
--У--О--А-- О--А --А--И--Э-- О--А	0 0 0 0	10а-5о-э-3и- у	↓	ЛШЛЧЧ ЛСЛСЛЛ СШССЛ ШЩЧЛ	РР ЗРЗРЗ ЗРР РЗРЗР

--А--О--И-- О--А --А--А--А-- И--А	=0			=20	=15
--А--Э--Э-- А--О --А--И--А-- Э--О --О--И--О-- О—О --У--Э--Э-- Э--О	0 0 0 0 =0	4а-7о-6э-2и- у	↓	ЛЦЩС СС СССЧ ЛЛ =12	Р ЗР Р РР =6
--О--А--Э-- И--А --О--Э--А-- И--Э --А--И--И-- У--А --А--И--Э-- И--Э	0 0 0 0 =0	6а-2о-5э-6и- у	↑	ЧССЧШ ЛС ЧЛС ЛЛЛС =14	ЗР ЗР РРР ЖР =9
ИТОГО:	0,03	41а-30о-35э- 27и-7у	↑4, ↓3	112	71

Стихотворение написано пятистопным анапестом, причем все строки имеют ритмически однородную структуру, перекрестную рифмовку и постоянную мужскую клаузулу, из-за чего анапестическая стремительность и восходящая интонация затемняются длиной стихов и монотонностью звучания – коэффициент ритмического диссонанса равен нулю. При этом прослеживается силлабическая основа стихотворения, слоговой объем каждой строфы равен 15-15-15-15. Однако существенное влияние имеют ритмико-синтаксические фигуры (в частности, анжамбеман), которые поэт использует в большом количестве. Особенность ритма стихотворения обуславливается следующими факторами: во-первых, восходящая интонация анапеста несет в

себе семантику движения, что возникает и в стихотворениях «Рыба-реквием (Часть 1)» и «Рыба-реквием (Часть 2)», при этом здесь обнаруживается сходство образов (рыба, вода, свет, тьма и т. д.). Во-вторых, значительную роль в формировании ритма играет синтаксис стихотворения: преобладают простые предложения (чаще распространенные) и анжамбеманы, из-за чего возникает большое количество синтаксических пауз. Значительно замедленная интонация звучит лишь в последней строфе стихотворения, однако финальная строка обрывается резко, на полуслове.

Важную роль для ритмико-мелодической структуры стихотворения играют аллитерационные комплексы ЛС и РЖ. Тогда как комплекс ЛС возникает в качестве звукового подражания течению воды, комплекс РЖ находится с ним в оппозиции как по глухости/звонкости (с/з), так и по плавности (л/р). Аллитерационный комплекс РЖ, несмотря на преобладание комплекса ЛС, вносит в звучание стихотворения существенную дисгармонию, что особенно остро актуализируется в связи с названием «Итальянский ноктюрн». Сам музыкальный жанр ноктюрна подразумевает витиеватое, певучее, лирическое и гармоничное звучание, подобные произведения предназначались для исполнения на открытом воздухе в ночное время (ноктюрн – франц. *nocturne*, от лат. *nocturnus* – ночной) и культивировались во времена романтиков (Д. Филд, Ф. Шопен и др.). Однако в стихотворении отсутствует образ или мотив ночи, есть лишь «антрацитовый свет» – оксюморонный эпитет.

Если обратить внимание на мелодическую тенденцию строф, то общая тенденция стихотворения восходящая. Нисходящая тенденция наблюдается во 2, 5 и 6 строфах, фонетическое пространство стягивается соразмерно с пространством, изображенным в строфе: «Перспективы подводной Италии радуют глаз» [Там же], «В белом шуме прибоя молчание черного дна» [Там же], «Это вряд ли Венеция. Это считается дном» [Там же], т. е. с пространством подводного дна. При этом во 2 и 6 строфах наиболее значительным оказывается преобладание аллитерационного комплекса ЛС

над РЖ, поскольку звучит именно водный поток, «формируется модель поведения медленных вод» [Там же], тогда как в 5 строфе дисгармония обуславливается наложением звуковых парадигм дна (ЛС) и суши (РЖ): «В белом шуме прибоя молчание черного дна / Затерялось, забылось» [Там же]. Таким образом, музыкальность стихотворения, основываясь на восходящей мелодической тенденции и преобладании плавных и глухих согласных, оказывается подвергнута классическому для А. Вавилова эффекту «дрели по мельхиору»: «Дрелью по мельхиору / Сравнение пишет музыку» [Там же, с. 37]. Н. В. Барковская, характеризуя состояние звука в поэтическом мире А. Вавилова, отмечает: «Героя окружает какофония ("дрелью по мельхиору"), но <...> мелодический хаос разрешается замиранием всякого звука: "гулкой тишины звукоряд", "внутри немого хора", "так тихо, что слышно сердце у таракана". Только в окружном морге (метафора смерти культуры) "Моцарт играет "Мурку" по просьбе Верди"» [Барковская, с. 287]. Поэтический мир А. Вавилова лишен гармонического звучания в его чистом виде, единственным противостоянием «кривому звукоряду» выступает молчание и тишина: «Не травматолог правит кости звукоряду / У барной стойки, а молчание» [Вавилов, 2011, с. 21].

Если же обратиться к «итальянской» теме, обозначенной уже в названии, то в этом стихотворении она реализуется посредством имен Микеланджело и Брунеллески, а также образом Венеции. Однако этот образ, условный уже изначально («Это может быть даже Венеция» [Там же, с. 56]), к финалу стихотворения становится и вовсе мнимым: «Это вряд ли Венеция. Это считается дном» [Там же]. Такой сдвиг порождается особой пространственной организацией стихотворения, поскольку, как уже было отмечено, здесь существует оппозиция дна и суши, при этом поверхностный мир обозначен лишь причалами и пристанями, т. е. переходными локусами. Основная часть пространства представлена «перспективами подводной Италии», где водная стихия поглощает все вокруг. Появление в центральном тексте книги образа Венеции значимо, поскольку, во-первых, венецианский локус – это колыбель

европейской карнавальной культуры; во-вторых, неотъемлемыми чертами Венеции в мировой культуре являются смертность и иллюзорность, призрачность [Меднис, с.114]. Это отражается и в поэтическом мире «черного карнавала» А. Вавилова, где актуализируется венецианский эсхатологический миф – город обречен на гибель, на потоп. Имена Микеланджело и Брунеллески являются в стихотворении символами культуры Возрождения, тогда как водная стихия выступает в качестве губительной силы этой культуры и при этом одним из центральных мотивов всей книги («Иероним Босх», «Аквариум», «Капитанский фокстрот», «Плотинка», «Водолаз Освальдо» и др.). Вода – одна из фундаментальных стихий мироздания, среда первобытного хаоса жизни [Мифы народов мира, 1 том, с. 273], отличающаяся амбивалентностью (как и любая другая стихия): с одной стороны, она является конструктивным, всепорождающим началом (материнское лоно); с другой стороны, несет разрушение и гибель (всемирный потоп). К воде относится и многократно повторяемый в книге образ рыбы. Мифологема рыбы в христианской культуре связана с именем Христа, поскольку греческое слово «ихтиос» считается аббревиатурой формулы «Иисус Христос, божий сын, спаситель», а апостолы Петр и Андрей были названы рыбаками («ловцы человеков»). При этом рыба выступает как демиург: во-первых, приносит ил со дна первозданного океана, который становится землей; во-вторых, символизирует опору земли (три кита) [Там же, 2 том, с. 359]. Нужно отметить, что вся книга «Итальянский ноктюрн» у Вавилова выстраивается на оппозиции двух стихий – вода и «огонь Возрождения», соединение образов этих стихий несет в себе значимую функцию в книге, смысл которой актуализируется в связи с многократным повторением в ней имени Гераклита. Древнегреческий философ в своей концепции мира исходил из того, что огонь является первоэлементом, основой жизни, тогда как любая влага символизирует смерть: «Фокусник утонул, как в реке топор... / Цирк перепрофилирован в шапито... / Все говорили «пьяница», но с тех пор / Фокусы не показывает никто» [Там же: 90].

В стихотворении «Итальянский ноктюрн» вода символизирует потоп, однако наводнение здесь не олицетворяет гибель человечества («Мимо плывут корабли» [Там же, с. 56]). При этом любое движение не несет в себе смыслового наполнения, поскольку рефреном в стихотворении звучат слова «ничего не меняется» [Там же]. Жизнь и смерть подменяются абстракциями жизни и смерти, оба понятия уподобляются друг другу посредством контекстной синонимии и параллелизма конструкций («Бессмертие пляшет вокруг / На абстракцию *прожитой жизни*» [Там же] и «Потому что бессмертие пляшет в ответ / На абстракцию *смерти*» [Там же]). Рыбы в стихотворении изначально наделяются созидательной функцией («Здесь причалам и пристаням рыбы дают имена / Микеланджело и Брунеллески» [Там же]), тогда как в финальной строфе происходит полная смена субъект-объектных отношений («Здесь причалы и пристани рыбам дают имена / Микеланджело и Брунеллески» [Там же]). Этот прием является одним из самых частотных в лирике А. Вавилова и задает кольцевую композицию многим стихотворениям. Такая смена символизирует переворот мирового устройства, что может восприниматься как карнавализация, однако образ Венеции, в связи с которым актуализируется мотив карнавала, так и остается мнимым, поэтому такая смена сигнализирует о деструкции мира, что подкрепляется финальной строчкой стихотворения, обрывающейся на полуслове.

Внутренний драматизм и трагизм поэтического мира А. Вавилова заключается в том, что составляющие его начала сосуществуют не просто на контрасте (тьма/свет, звукоряд/тишина, реквием/ноктюрн и т. д.) – они сливаются, формируя крайне противоречивый образ мироустройства. Об этом говорит Т. А. Снигирева: «Мотивный комплекс "шапито – звукоряд" существует не по принципу контраста между пошлым миром шапито (= действительность, реальность, обстоятельства жизни) <...> и внутренним миром / звукорядом / музыкой поэта, но по принципу странного и болезненного взаимодополнения и взаимовторжения, что подчеркнута

разветвленной мотивной системой тишины, пустоты, отсутствия, одиночества, отчуждения, которая предполагает особое отношение со временем. Есть память прошлого, есть сюрреализм "здесь и сейчас", в котором главенствует не жизнь, но смерть, и принципиально нет будущего» [Снигирева].

Наиболее полно этот мир «здесь и сейчас» представлен у А. Вавилова в его последней книге стихов «Евангелие от Люцифера», которая находится в оппозиции с «Итальянским ноктюрном», пронизанной образами ренессансной культуры, поскольку «Евангелие от Люцифера» становится репрезентацией общества масскульта. На это работает второе «имя» книги «Корабельный кот», которое появляется в связи с включением в нее целого цикла стихов с одноименным названием. «Корабельный кот» – это целая киноэпопея внутри книги, где есть тизер, трейлер, реклама, спойлер, экранка, фильм (лицензия), реакция на фильм, сиквел, мидквел, спин-офф, режиссерская версия и. т. д., каждому из которых посвящается отдельное стихотворение. Все стихотворения соответствуют и вписываются в границы заданного жанра, например, реклама фильма («Скоро на всех экранах Святой Гвинеи – / Фильм «Корабельный кот». /Если кот умнее, / Чем большинство из нас, то у нас проблемы! Кот объяснит нам, кто мы теперь и где мы» [Вавилов, 2019, с. 14]) или экранка, прокатный перевод («Корабельный кот посчитал места – / И вписал на палубу Пакистан... / Чем теперь за это кормить кота? / У кого-то в зале упал стакан» [Там же, с. 16]). Весь цикл выстраивается на многократном повторении и тавтологиях, копировании целых кусков стихотворений и узнаваемости структуры, соответствующей популярным жанрам массовой культуры, которые становятся объектом открытой пародии.

Характерно, что этот цикл в книге оказывается не единственным: вторым становится уже не «киношный», а «сериальный» цикл «Черная Клара», отсылающий к известной скороговорке «Клара у Карла украла кораллы», претворившейся в криминальную историю:

Здравствуй, моя ненаглядная Клара!

Я огорчен и взволнован, поверь.

Не понимаю, зачем ты украла

Эти кораллы, но что уж теперь...

С кем не бывает! Подумаешь, села...

Только вот есть аномальный нюанс –

Кто объяснит, почему это дело

Вдруг получило такой резонанс? [Там же, с. 62]

Из изначального сценария возникает пятисерийный сериал (соответственно, еще 5 стихотворений), где строки оригинала, сообразно законам телевидения, постоянно прерываются на новости и рекламу:

Экстренное включение из Твери!

Панда сломала пандус и две двери

На проходной завода «ГосТехРосДыр».

С места событий скоро в прямой эфир

Выйдет, как из тюрьмы, наш спецкор Артем,

Чтоб сообщить о чем-нибудь ни о чем.

Были у панды насморк и две щеки...

Ждите прямой трансляции, мудаки [Там же, с. 66]

Обесмысливание окружающей действительности (как реальной, повседневной, так и информационной) становится одной из основных интенций всего «Евангелия от Люцифера». Если чувство острой неприязни ко всему повседневному было присуще лирическому герою А. Вавилова всегда, то в этой книге стихов оно обретает уже характер откровенной ненависти (симптоматично, что сквозными мотивами книги становятся война, бесовщина, смерть – хоть это и сквозной мотив всего творчества поэта, однако

в здесь он носит уже тотальный характер). Само название характеризует мирообраз, складывающийся в этой книге, о чем пишут И. Т. Вепрева и Т. А. Снигирева: «Достаточно обратить внимание на название анализируемой в статье стихотворной книги «Евангелие от Люцифера», которое представляет собой оксюморон — стилистическую фигуру, сочетающую в себе до кажущейся нелепости противоречивые понятия. Хотя в подобном способе воздействия на читателя А. Вавилов неоригинален. Вспомним поэму Н. В. Гоголя "Мертвые души", пьесу Л. Н. Толстого "Живой труп", роман Ю. Бондарева "Горячий снег" и др. Безусловно, сочетание контрастных значений осознается читателем как вскрытие противоречия между традиционной оценкой предмета и его подлинной значимостью, как передача динамики мышления и бытия» [Вепрева, Снигирева, с. 87].

В этом смысле эпатажный жест самого поэта (наименование книги) представляется явной трансгрессивной практикой. Это обусловлено тем, что трансгрессия только тогда является собой, когда ее субъект осознает, что его действия так или иначе покушаются на нарушение общепринятых границ. И А. Вавилов, сообразно своему игровому типу творческого поведения, сам демонстрирует своему читателю эту осознанность, что отражается в двух названиях одной книги: «Я учёл интересы всех слоёв населения, ведь кого-то может смутить не цена, а название. Кому-то не понравится слово "Евангелие", кого-то испугает слово "Люцифер", а кто-то, допустим, просто не любит предлог "от". Специально для таких людей книга будет продаваться в комплекте с волшебной наклейкой, которая либо изменит дизайн обложки, либо станет закладкой. Наклейка, разумеется, ламинированная, и по размеру соответствует экрану тетриса, то есть – может быть вклеена на его место. Собирался сказать об этом завтра, но успел сегодня. Вывожу толерантность на новый уровень!» [Вавилов, URL].

Одним из главных поэтических «хитов» этой книги стало стихотворение «Письмо из города бесов» – реакция автора на события 2019 года, развернувшиеся вокруг постройки храма в центре Екатеринбурга. Название

стихотворения апеллирует к высказыванию Владимира Соловьева, про что сам Вавилов со свойственной ему иронией заявляет: «Кажется, своим "Письмом из города бесов" я сделал телеведущего Владимира Соловьева частью мировой литературы» [Вавилов, URL]. Содержание послания представляет собой отчет перед дьяволом: армия вурдалаков в битве за город потерпела поражение перед священной армией Господа. Но в средствах достижения цели каждой стороны видится рассогласование с классическим представлением о добре и зле: «Священная армия Господа вторглась во мрак, / Дубинками света сбивая греховные крыши.../ И газом травила, чтоб каждый тупой вурдалак / Уверовать смог в милосердие, данное свыше. / Но мы не сдавались, мы сеяли адский погром: / Катались на скейтах, играли на флейтах, скакали...» [Вавилов, 2019, с. 5]. Именно в этом рассогласовании, когда представители «света» используют насильственные методы, а сподвижники «тьмы», напротив, демонстративно безобидны, проявляется саркастическая интенция стихотворения. Здесь важно обратиться к автокомментарии поэта, которым он предваряет видеOVERSIYU своего стихотворения: «Взрослые говорили, что монстров не существует. Помню, как мама обняла меня и сказала: "Сашенька, тебе уже 30 годиков, скоро ты повзрослеешь и сам поймешь, что монстров не существует". Да, когда-нибудь, наверное, повзрослею, но пару дней назад я сидел в кустах и записывал "Письмо из города бесов". Я, разумеется, знал, что все самое страшное с детьми происходит в кустах, но был уверен, что со мной ничего страшного не случится. Как же я ошибался! Безжалостный монстр обнаглел настолько, что на 33 секунде появился в кадре, а на 57 секунде попытался установить контакт!» [Вавилов, URL]. Развернутый в комментарии саспенс разрешается появлением в кадре кота, его демонизация и переусложнение сущности демонстрирует тот же принцип, по которому создается стихотворение. Утверждая формулу В. Соловьева (место отправления письма), поэт перегружает ее и доводит до состояния абсурда, что придает тексту статус не столько поэтического, сколько социального высказывания.

Однако поэтический мир А. Вавилова – это на самом деле мир, где «за каждым забором стоит Бафомет» [Вавилов, 2019, с. 5], что связано с повторяющимися в его творчестве мотивом богооставленности. Так, в преамбуле к стихотворению «Письмо Одину», лирический герой заявляет: «Я твердо уверен, что в небе, на самом верху / Один только Один людей не считает за стадо» [Там же, с. 80]. Апелляция к образу стада здесь, с одной стороны, актуализирует христианскую символику (пастор и его паства), с другой стороны, сама формулировка «считать за стадо» (восприятие людей как группы животных, объединенных поведенческими механизмами) демонстрирует размывание этой символики, ее травестирование и утрату. В этом контексте послание Одину с прошением о помощи – это послание из мира, оставленного Богом: «По меркам богов наши земли убогий бедлам, / Тупик эволюции, скопище пыли и мрака. / В провинции нашей, в убогом краю заводском, / Где принято пить этанол за углом пищеблока / И каждый ребенок с депрессией близко знаком, / Плевать все хотели на судную ночь Рагнарека» [Там же]. Но здесь адресант сталкивается с проблемой затрудненной коммуникации, поскольку туда, куда он пишет письма «не дойти почтальону из нашего мира» [Там же] (другое пространство и другая культура). Однако герой Вавилова уже выучено-находчив: если письменная коммуникация нерелевантна сложившейся ситуации, всегда можно попробовать обратиться к устной – так, его высказывание, в названии стихотворения обозначенное как «письмо», начинается со слов «послушай, старик».

Думается, что творчество А. Вавилова действительно обладает ярким трансгрессивным потенциалом, что особенно актуализируется в связи с наличием в его поэзии явных примет кромешного мира (абсурдность, спутанность знаковых систем, недействительность). В таком мире на основании болезненного сопряжения бинарных оппозиций одним из ведущих приемов закономерно становится гротеск. Наиболее значимой оппозицией в творчестве поэта представляется противопоставление культуры прошлого и (пост)культуры настоящего («Итальянский ноктюрн» и «Евангелие от

Люцифера»). Отчетливо прослеживаются основные особенности лирического героя поэзии А. Вавилова – поэта маргинала, остро ощущающего разлад с современной действительностью и подмечающего все ее несовершенства, реализуемой через разветвленную систему мотивов страха, смерти и богооставленности. При этом трансгрессивный характер носит не только особое миромоделирование, реализуемое в поэтическом творчестве А. Вавилова, но и его игровое творческое поведение, зачастую эпатирующее читательскую публику.

Заключение

Настоящая работа была посвящена исследованию поэтики трансгрессии в произведениях современной уральской литературы разных родо-жанровых форм. Несмотря на существенные различия в художественной природе текстов и специфике индивидуально-авторского воплощения (что, думается, наглядно представлено в основных главах работы), анализ продемонстрировал, что все рассматриваемые произведения обладают целым рядом сходств, обусловленных определенной мировоззренческой оптикой, а также набором средств изображения окружающей действительности.

Характерной для всех трех авторов является тема отчуждения человека от окружающего мира и общества, которая проблематизирует идею дискретности человеческого существования. При этом сама тема может иметь различные модели реализации, поскольку она воплощается, с одной стороны, как окончательный разрыв с миром людей – характерными приемами изображения в таком случае становятся зооморфный код (Сальников, Вавилов), провал коммуникации (Ташимов), трансгрессивные (зачастую насильственные) практики; с другой стороны, как попытка преодоления разрыва (в этом смысле установку на коммуникацию в драматургическом творчестве Р. Ташимова можно определить как трансгрессивный акт, главной интенцией которого оказывается преодоление дискретности отдельного человека).

Абсурд становится ведущим принципом существования изображаемой реальности, которая строится по модели спутанной знаковой системы (пространственной, коммуникативной, культурной). Абсурдизация как таковая является свидетельством нарушения всех норм и границ в рамках репрезентируемых художественных миров, из-за чего привычная и узнаваемая действительность приобретает аномальные очертания («отдел» как пространственная и социальная аномалия, мифологизированное пространство ташимовских пьес, географическая деструктуризация мира в поэзии А.

Вавилова), что подкрепляется использованием гротесковой образности (и гротескового миромоделирования – в традиционной постмодернистской технике «взрыва» от столкновения бинарных оппозиций) и включением в художественное пространство произведений фантастических элементов. Значимую функцию несет в себе постоянно проявляющийся план виртуальной реальности (виртуальность как матрица, иллюзия, игра, обман, симулякр).

В деструктивном, закрытом, «кромешном» мире трансгрессивные практики героев становятся явлением не столько закономерным, сколько неизбежным, поскольку они являются реакцией на условия окружающей среды – враждебной, тревожной, болезненной. Зачастую эти практики не предлагают героям никакого разрешения – за границей, которую они переходят, оказывается тупик (неслучайно постоянными локусами всех произведений становятся квартиры, ямы, кладбища, колодцы и т. д.). Однако это характерно, как правило, для нисходящей, разрушительной модели трансгрессии (убийство, война, насилие, смерть), тогда как иные формы трансгрессии могут если не указывать, но намекать на возможность некоторой гармонизации (культура, музыка, смех – не насмешка, преодоление дискретности).

Примечательно, что трансгрессия может рассматриваться не только как феномен, реализующийся непосредственно в художественных текстах, но и становиться элементом творческого поведения, «игры» автора (что в том числе прочитывается как «жест, обращенным на предел») – характерным примером в этом смысле является фигура А. Вавилова. В его случае творческое поведение поэта во многом корреспондирует со спецификой самого поэтического творчества. Эпатажность его поведения во многом продиктована наличием ограничений, которые накладываются на современного художника.

Думается, что цель настоящего исследования, связанная с анализом поэтики трансгрессии произведений современной литературы разных родо-жанровых форм, была достигнута, что основывается на последовательном

решении поставленных задач. В работе не только предлагается системный анализ произведений современных уральских авторов, которые до этого практически не становились материалом для исследования, но и выводятся определенные закономерности, позволяющие уточнить характер современной литературной ситуации.

Библиография

I. Источники

1. Вавилов А. В. Абсурд. Россия. Скотобаза / А. В. Вавилов. – Екатеринбург : Пинта ветра, 2009. – 112 с.
2. Вавилов А. В. Внутри молчания / А. В. Вавилов. – Екатеринбург : Пинта ветра, 2015. – 112 с.
3. Вавилов А. В. Евангелие от Люцифера / А. В. Вавилов. – Екатеринбург : Пинта ветра, 2019. – 112 с.
4. Вавилов А. В. Итальянский ноктюрн / А. В. Вавилов. – Екатеринбург : Изд-во урал. ун-та, 2011. – 112 с.
5. Вавилов А. В. Клаустрофобия / А. В. Вавилов. – Екатеринбург : Пинта ветра, 2017. – 112 с.
6. Вавилов А. В. Публичная страница «ВКонтакте» / А. В. Вавилов. – URL: https://vk.com/alexandr_vavilov (дата обращения: 01.06.2023).
7. Вавилов А. В. Темные уровни / А. В. Вавилов. – Екатеринбург : Пинта ветра, 2014. – 112 с.
8. Вавилов А. В. Тысяча миль до Катаругуса / А. В. Вавилов. – Екатеринбург : Пинта ветра, 2016. – 112 с.
9. Сальников А. Б. Отдел. / А. Б. Сальников // Волга. – Саратов. 2015. – № 7. – URL: <https://magazines.gorky.media/volga/2015/7/otdel.html> (дата обращения: 05.05.2023).
10. Сальников А. Б. Отдел / А. Б. Сальников. – М. : Лайвбук, 2018. – 432 с.
11. Ташимов Р. Ф. Катифа / Р. Ф. Ташимов. – 2013. – URL: <https://dereksiz.org/jiteli-katifa.html> (дата обращения: 01.04.2023).
12. Ташимов Р. Ф. Кошачий полдник / Р. Ф. Ташимов. – 2014. – URL: <http://www.uralplays.ru/works/67/> (дата обращения: 04.03.2022).
13. Ташимов Р. Ф. Первый хлеб / Р. Ф. Ташимов. – 2017. – URL: https://theatre-library.ru/authors/t/tashimov_rinat (дата обращения: 02.04.2022).

14. Ташимов Р. Ф. Шайтан-озеро / Р. Ф. Ташимов. – 2015. – URL: https://theatre-library.ru/authors/t/tashimov_rinat (дата обращения: 02.04.2022).
15. Ташимов Р. Ф. Первый хлеб / Р. Ф. Ташимов. – 2017. – URL: https://theatre-library.ru/authors/t/tashimov_rinat (дата обращения: 02.04.2022).
16. Ташимов Р. Ф. Пещерные мамы / Р. Ф. Ташимов. – 2013. – URL: https://theatre-library.ru/authors/t/tashimov_rinat (дата обращения: 02.04.2022).
17. Ташимов Р. Ф. Пух / Р. Ф. Ташимов. – 2013. – URL: https://uralplays.ru/files/Pukh_Tashimov.docx (дата обращения: 01.04.2023).
18. Ташимов Р. Ф. Свободное падение / Р. Ф. Ташимов. – 2022. – URL: https://lubimovka.art/media/plays/Tashimov_Svobodnoe_padenie.docx (дата обращения: 04.03.2023).
19. Шаклеева, А. «Не хочу стать пуговицей». Интервью с Ринатом Ташимовым / А. Шаклеева. – 2016. – URL: <https://ptj.spb.ru/archive/85/chast-rechi/nexochu-stat-pugovicej/> (дата обращения: 02.04.2022).

II. Исследования

20. Багдасарян О. Ю. Авторизованная трансгрессия: вторичный текст в современной драматургии (С. Кузнецов, О. Богаев «Нет повести печальнее на свете», Клим «Djulia end Romeo» / О. Ю. Багдасарян // Уральский филологический вестник. Русская литература XX–XXI веков: направления и течения. – 2013. – № 2. – С. 41–51.
21. Балаклеец Н. А., Фаритов В. Т. Поэтика трансгрессии в романе Андрея Белого «Петербург» / Н. А. Балаклеец, В. Т. Фаритов // Вестник Томского государственного университета. Филология. – 2017. – № 48. – С. 116–130.
22. Батай Ж. Внутренний опыт / Ж. Батай. – СПб. : Аксиома, Мифрил, 1997. – 336 с.
23. Батай Ж. История эротизма / Ж. Батай. – М. : Логос, 2007. – 200 с.
24. Батай Ж. Проклятая часть. Сакральная социология / Ж. Батай; под общ. ред. С. Зенкина. – М. : Ладомир, 2006. – 760 с.

25. Батай Ж. Теория религии. Литература и Зло / Ж. Батай. – Минск : Современ. Литератор, 2000. – 351 с.
26. Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского / М. М. Бахтин. – 3-е изд. – М. : Художественная литература, 1972. – 470 с.
27. Барковская Н. В. «Приемные дети культуры»: традиции Бориса Поплавского в современной уральской поэзии / Н. В. Барковская // Известия Уральского федерального университета. Сер. 2, Гуманитарные науки. – 2013. – № 4 (120). – С. 279–289.
28. Бланшо М. Опыт-предел / М. Бланшо // Танатография эроса: Жорж Батай и французская мысль середины XX века. – СПб.: Мифрил, 1994. – С. 63–77.
29. Вепрева И. Т., Снигирева Т. А. Дискурс экстремального в современной литературе Урала / И. Т. Вепрева, Т. А. Снигирева // Уральский исторический вестник. – 2020. – №3. – С. 82–89.
30. Выготский Л. С. Психология искусства / Л. С. Выготский; ред. М. Г. Ярошевский. – М. : Педагогика, 1987. – 344 с.
31. Гинзбург Л. Я. О лирике / Л. Я. Гинзбург. – М.; Ленинград: Сов. Писатель, Ленинградское отделение, 1964. – 382 с.
32. Демин. И. В. Понятие границы в семиотике культуры Ю. М. Лотмана / И. В. Демин // Ярославский педагогический вестник. – 2018. – № 3. – С. 243–249.
33. Дормидонова Т. Ю. Гротеск как литературоведческая проблема / Т. Ю. Дормидонова. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/grotesk-kak-literaturovedcheskaaya-problema> (дата обращения: 06.03.2023).
34. Драчева О. С., Кислова Л. С. Аксиологический эксперимент в русской «Новой драме» рубежа XX–XXI веков / О. С. Драчева, Л. С. Кислова // Вестник Самарского университета. История, педагогика, филология. – 2017. – № 1.2. – С. 72–76.
35. Дубровина И. В. «Чернуха» и сентиментальность: реализация стратегии парадокса в драматургии Н. Коляды / И. В. Дубровина//

Гуманитарные, социально-экономические и общественные науки. – 2014. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/chernuha-i-sentimentalnost-realizatsiya-strategii-paradoksa-v-dramaturgii-n-kolyady> (дата обращения: 01.06.2023).

36. Жирмунский В.М. Теория стиха. / В. М. Жирмунский. – Л. : Советский писатель, 1975. – 664 с.

37. Зенкин С. Н. Законы трансгрессии / С. Н. Зенкин // Философия. Журнал Высшей школы экономики. – 2019. – Т. III. – № 4. – С. 59–74.

38. Зыгмонт А.И. Насилие и сакральное в философии Жоржа Батая / А. И. Зыгмонт // Вестник ПСТГУ I: Богословие. Философия. – 2015. – Вып. 3 (59). – С. 23–38.

39. Казарин Ю. В. Поэты Урала / Ю. В. Казарин. – Екатеринбург : Изд-во УМЦ УПИ, 2011. – 482с.

40. Каштанова С. М. Трансгрессия как социально-философское понятие : дис. ... канд. философ. наук : 09.00.11 / С. М. Каштанова; С.-Петербург. гос. у-нт. – Санкт-Петербург, 2016. – 203 с.

41. Корман Б. О. Лирика А. Н. Некрасова / Б. О Корман – Воронеж : Изд-во Воронеж. ун-та, 1964. – 390 с.

42. Корман Б. О. Практикум по изучению художественного произведения: учебное пособие / Б. О. Корман. – 3-е изд. – Ижевск : Издательство ИУУ, 2003. – 86 с.

43. Купреева И. В., Страшкова О. К. «Кромешный» герой в «кромешном» мире русской постмодернистской драмы / И. В. Купреева, О. К. Страшкова // Текст. Книга. Книгоиздание. – Ставрополь. – 2019. – № 21. – С. 41–66.

44. Липовецкий М. Н. Растратные стратегии, или Метаморфозы «чернухи» / М. Н. Липовецкий // Новый мир. – Москва. – 1999. – № 11. – С. 193–210.

45. Липовецкий М. Н. Свободы черная работа / М. Н. Липовецкий. – Свердловск: Сред.-Урал. кн. изд-во, 1991. – 272 с.

46. Липовецкий М. Н. Театр насилия в обществе спектакля: философские фарсы Владимира и Олега Пресняковых / М. Н. Липовецкий // Новое литературное обозрение. – 2005. – №3. – URL: <https://magazines.gorky.media/nlo/2005/3/teatr-nasiliya-v-obshhestve-spektaklya-filosofskie-farsy-vladimira-i-olega-presnyakovyh.html> (дата обращения: 26.09.2022).

47. Лихачев Д. С. Историческая поэтика русской литературы: Смех как мировоззрение и др. работы / Д. С. Лихачев. – СПб: Алетейя, 1999. – 508 с.

48. Лотман Ю. М. Внутри мыслящих миров: Человек – текст – семиосфера - история / Ю. М. Лотман. – М. : Языки рус. Культуры, 1996. – 703 с.

49. Манн Ю. В. О гротеске в литературе / Ю. В. Манн. – М.: Советский писатель, 1966. – 181 с.

50. Меднис Н. Е. Венеция в русской литературе / Н.Е. Меднис; отв. ред. Т.И. Печерская; Рос. акад. наук. Сиб. отд-ние. Ин-т филологии, М-во образования Рос. Федерации. Новосиб. гос. пед. ун-т. – Новосибирск, 1999. – 391 с.

51. Мифы народов мира: Энциклопедия: В 2-х т. / гл. ред. С. А. Токарев. – М.: Большая Рос. энцикл., 2003.

52. Норма и отклонение в литературе, языке и культуре: коллект. моногр. / Гл. ред. Т. Е. Автухович. – Гродно : ЮрСаПринт, 2021. – 402 с.

53. Ожегов С. И. Толковый словарь русского языка / С. И. Ожегов, Н.Ю. Шведова. – М.: ИТИ Технологии, 2015. – изд. 4-е, доп. – 944 с.

54. Подлубнова, Ю. С. Неузнаваемый воздух. Книга о современной уральской поэзии / Ю. С. Подлубнова; лит. ред. Е. Джаббарова. – Челябинск : Издательство Марины Волковой, 2017. – 139 с.

55. Поэтический строй русской лирики: сборник статей / отв. ред. Г. М. Фридендер; АН СССР. Ин-т рус. литературы (Пушкинский дом). – Л. : Наука. Ленинградское отделение, 1973. – 351 с.

56. Российская социологическая энциклопедия / ред. В. Осипова. – М. : Издательская группа НОРМА-ИНФРА, 1998. – 672 с.
57. Сайфутдинова В. Одинокая рыба-географ / В. Сайфутдинова // Урал. Литературно-художественный и публицистический журнал. – 2017. – №8. – URL: <http://magazines.russ.ru/ural/2017/8/odinokaya-ryba-geograf.html> (дата обращения: 05.05.2023).
58. Семьян Т. Ф. Уральская поэзия как региональный феномен / Т. Ф. Семьян // Чтение на Евразийском перекрестке, ЧГАКИ. – 2015. – С. 55–58.
59. Сильман Т. И. Заметки о лирике / Т. И. Сильман. – Л.: Советский писатель, 1977. – 224 с.
60. Снигирева Т. А. «Уральский звукоряд» поэзии Александра Вавилова. / Т. А. Снигирева // Известия Уральского федерального университета. Сер. 2. Гуманитарные науки. – 2016. – №1. – С. 85–96.
61. Сухих И. Н. Теория литературы. Практическая поэтика: учеб. Для высших учеб. Заведений Российской Федерации / И. Н. Сухих. – СПб. : Филологический факультет СПбГУ, 2014. – 352 с.
62. Тамарченко Н. Д. Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика / Н. Д. Тамарченко, В. И. Тюпа, С. Н. Бройтман. – М. : Академия, 2004. – 513 с.
63. Тимашева М. А. Чемпионат Нигерии по лыжам // Вопросы театра. – 2017. – № 1–2. – С. 82–87.
64. Тюпа В. И. Анализ художественного текста: учеб. пособие для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений / В. И. Тюпа. – 3-е изд., стер. – М. : Академия, 2009. – 336 с.
65. Ульянова Л. Н., Шуралев Р. И. Трансгрессивный опыт в эстетическом дискурсе / Л. Н. Ульянова, Р. И. Шуралев // Вестник МГУКИ. – 2019. – № 6 (92). – С. 108–116.
66. Уральский филологический вестник. Русская литература XX-XXI веков: направления и течения / гл. ред. Н. В. Барковская. – 2014. – Вып. 4. – 211 с.

67. Фаритов В. Т. Семиотика трансгрессии: Ю. М. Лотман как литературовед и философ / В. Т. Фаритов // Вестник Томского государственного университета. – 2017. – № 419. – С. 60–66.
68. Фаритов В. Т. Трансгрессия и трансценденция как онтологические перспективы дискурса : автореф. дис. ... канд. философ. наук : 09.00.01 / В. Т. Фаритов. – Москва, 2015. – 23 с.
69. Фоменко И. В. Лирический цикл: становление жанра, поэтика / И. В. Фоменко // Твер. гос. ун-т. – Тверь : ТГУ, 1992. – 35 с.
70. Фоменко И. В. О поэтике лирического цикла: учеб. пособие / И. В. Фоменко. – Калинин: КГУ. – 1984. – 79 с.
71. Фоменко И. В. Практическая поэтика: учеб. пособие для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений / И. В. Фоменко. – М : Издательский центр «Академия», 2006. – 192 с.
72. Фуко М. О трансгрессии / М. Фуко // Танатография эроса: Жорж Батай и французская мысль середины XX века. СПб.: Мифрил. – 1994. – С. 111–131.
73. Эпштейн М. Н. Ирония идеала: парадоксы русской литературы / М. Н. Эпштейн. – М. : Новое литературное обозрение, 2015. – 384 с.
74. Cashell K. Aftershock: The Ethics of Contemporary Transgressive Art / K. Cashell // I.B. Tauris. 2009. – 272 p.
75. Mookerjee R. Transgressive Fiction: The New Satiric Tradition / R. Mookerjee. – New York: Palgrave Macmillan. 2013. – 255 p.
76. Jenks C. Transgression / C. Jenks. – London: Routledge. 2003. – 216 p.
77. Silverblatt M. Transgressive fiction / M. Silverblatt – URL: <https://www.theatlantic.com/magazine/archive/1996/12/word-watch/376751/> (дата обращения: 04.04.2023).
78. Szabó T. Антропологический и семиотический аспекты трансгрессии в творчестве Л. Улицкой / Т. Szabó // Hetényi, Zsuzsa. Institut Slavianovedenia RAN. – 2021. – P. 275–294.