

Читатели 30-х гг. (в их числе и М. Горький) восторженно встретили автобиографический роман А. Авдеенко. В последующие десятилетия А. Авдеенко дополнил роман новыми главами.

«Во второй книге, — писал критик В. Сурвилло, — авторская манера состоит в том, чтобы восторженную, приподнятую манеру героя столкнуть с такими явлениями действительности, которые противоречат его избыточной восторженности» [12, с. 252].

В связи с этим произошла перекодировка смысловых знаков. Интонации 60-х гг., вошедшие в новые главы, стали идентичнее реалиям прошедшего времени, но они заслонили, оттеснили эмоциональную знаковость (я люблю!) первого варианта романа.

Автобиографические произведения А. Авдеенко, А. Бондина, А. Коревановой пришли в наше время из другой знаковой системы с обновленным смыслом... Пароход «Челюскин» был побежден льдами, но остался в памяти поколений как символ времени. Есть в этом факте метафорическое сравнение с литературным процессом.

Примечания

1. История Урала XX века. Кн. 2 / Ред. Б. В. Личман, В. Д. Камынин. Екатеринбург, 1998.
2. Хализев В. Е. Теория литературы. М., 2002.
3. Скиба В. А., Чернец А. В. Знак // Введение в литературоведение. М., 1999.
4. Семиотика и художественное творчество. М., 1977.
5. Были горы Высокой. 3-е изд. Свердловск, 1960.
6. Бондин А. Моя школа. М., 1957. В дальнейшем в скобках — страницы этого издания.
7. Свирский А. По ступеням жизни: (Из истории моего детства). М.; Л., 1930.
8. Бабушкин И. В. Воспоминания. Л., 1925.
9. Кореванова А. Моя жизнь. М., 1938.
10. Бахтатов И. Литературный год // Штурм. 1933. № 11–12.
11. Авдеенко А. Наказание без преступления. М., 1991.
12. Сурвилло В. Испытание счастьем // Новый мир. 1967. № 9.
13. Степанова И. И. М. Горький и Агриппина Кореванова // Учен. зап. Урал. гос. ун-та. 1967. Вып. 4.

© Бреева Т. Н.
г. Казань

ИНОНАЦИОНАЛЬНЫЙ КОМПОНЕНТ В СТРУКТУРЕ НАЦИОНАЛЬНОГО МИФА РОССИИ (на материале русского историсофского романа XX в.)

Одним из основных факторов формирования и функционирования национального мифа становится восприятие Себя в зеркале Иного/Другого. А. Г. Здравомыслов [1], выдвигая тезис о референтной характеристике национального самосознания, демонстрирует закономерность соотнесения соб-

ственного национального «я» с узким кругом других национальных миров; так, для национального мифа Англии особую значимость приобретают отношения с Францией, для Франции с Германией и т. д. Специфика национального мифа в русской литературе определяется сложным характером русской национальной идентичности, позволившей А. Эткинду [2] рассмотреть классику XIX в. и рубежа веков как пример русского колониального романа, причем неоднородность собственного национального мира позволяет реализовать весь спектр восприятия Иного/Другого, включая как его экзотизацию, так и его демонизацию. Соответственно референтный круг наций в структуре национального мифа России подменяется обязательным включением смыслообразующей триады Россия — Восток — Запад, позволяющей активизировать проблему выбранной идентичности. При этом Восток интерпретируется скорее в контексте соловьевской традиции, лишаясь четких примет государственности и отнесенности к национальному прошлому. Запад же предстает в более дифференцированном виде, наибольшую значимость приобретают концепты *Европа* и *Америка*. Вариативность концепта *Европа* получает в основном сюжетную мотивацию; так, активизация английского пласта в романе Д. С. Мережковского «Антихрист. Петр и Алексей» обусловлена необходимостью нахождения литературного аналога темы царевичество/отцеубийство, усиление значимости голландского начала в «Петербурге» А. Белого и в романе Д. С. Мережковского связано с образом Петра I. Концепт *Восток* включают в себя цивилизаторскую составляющую, *Европа* помимо этого реализует имперскую модель, концепт же *Америка* в разных контекстах реализует оба эти начала.

Функционирование данных концептов в структуре национального мифа, репрезентируемого историософским романом, подчинено сложной системе взаимодействия национального мифа с мифом истории. В литературе Серебряного века и 1920-х гг. проблема выбранной идентичности России предполагает активизацию концептов *Восток* и *Европа*, при этом подвижным оказывается концепт *Восток*, демонстрирующий замену азиатско-монгольской парадигмы (Д. С. Мережковский «Антихрист. Петр и Алексей», А. Белый «Петербург») на китайскую парадигму (А. Белый «Петербург», Б. Пильняк «Голый год»). Во второй половине XX в. изменения геополитической картины мира провоцируют активизацию концепта *Америка*, единственного способного претендовать на статус референтной нации по отношению к России, но в ее социополитическом изводе (СССР), в структуре же национального мифа концепт *Америка* близок концепту *Европа*, общей становится семантика миражности, иллюзорности (В. Аксенов «Остров Крым»). Особое положение постмодернистского и мультикультурного вариантов национального мифа предопределяет либо уничтожение поляризации концептов *Восток* и *Запад* как основы для утверждения игровой концепции культуры (Т. Толстая «Кысь») или реабилитации идеи синтеза (Б. Акунин «Приключения Эраста Фандорина»), либо вычленение культурной составляющей в концепте *Восток* (Хольм ван Зайчик «Евразийская симфония»).

В историсофском романе Серебряного века и 1920-х гг. европейский компонент устойчиво связывается с петербургским периодом российской истории, который, в свою очередь, репрезентируется посредством эмблематического образа Петра I. Способом реализации проблемы выбранной идентичности становится взаимодействие патриархального и гендерного кодов, определяющих отношения России и правителя, России и спасителя. При этом присутствие символической сущности России декларативно заявлено, но ее активизация вынесена за пределы текста, обеспечивая тем самым незавершенный характер национального мифа. Соответственно патриархальный код, характеризующийся полнотой воплощения, полностью реализует всю историю взаимоотношений правителя и России, гендерный же код лишь открывает систему взаимодействия спасителя и России. Несостоятельность патриархального кода, репрезентацией которого в романе Д. С. Мережковского является ветхозаветная символика, а у А. Белого реминисцентный ряд гоголевской «Страшной мести», мотивирована ситуацией подмены, сохраняющей двойственность национального бытия. Феминная сущность России подменяется в этом случае образом народа, в результате чего гендерная модель трансформируется в патриархальную (Петр I — народ). Полемическая направленность в отношении представлений о национальном в литературе XIX в., отождествляющих Россию и народ, углубляется здесь включением мифологического контекста, мифа о поглощении Кроном своего сына, именно этот реминисцентный план активизируется в «Антихристе», «Петербурге» и «Сестрах» А. Толстого, формируя эсхатологию «петербургского» периода. Европейский компонент, включаясь в структуру национального мифа, формирует профанную ипостась феминной природы России, которая и образует систему гендерных отношений с правителем, составляя содержание мифа истории; особенно явно это раскрывается в романе Д. С. Мережковского, в самом начале которого появляется ряд аллегорических фигур «огненной потехи», устроенной Петром I. Последней в этом ряду становится картина, ассоциативно соотнесенная с мифом о Пигмалионе (финал романа вновь восстанавливает символическую ипостась царя/творца-ваятеля); Петр/Пигмалион создает из каменной глыбы Древней Руси статую по европейскому образцу («статуя, недоконченная, но уже похожая на богиню Венус — новую Россию; ваятель был Петр»); причем этой огненной картине предшествует момент реального извлечения изваяния Праксителя из ящика: «Денщики помогали Петру. Когда один из них с нескромною шуткою схватил было “голую девку” там, где не следовало, царь наградил его такой пощечиной, что сразу внушил всем уважение к богине. <...> ...воскресшая богиня... подымалась, вставала все выше и выше. Петр, стоя на лесенке и укрепляя на подножии статую, охватил ее обеими руками, точно обнял. — Венера в объятиях Марса! — не утерпел-таки умилившийся классик Леблон. — Так хороши они оба, — воскликнула молоденькая фрейлина кронпринцессы Шарлотты, — что я бы, на месте царицы, приревновала!» [3, с. 399]. Однако творение Петра/Пигмалиона оборачивается творческой неудачей: «Картина не совсем удалась: статуя слишком скоро дого-

рела, свалилась к ногам ваятеля, разрушилась. Казалось, он ударял в пустоту. И молот рассыпался, рука поникла» [3, с. 341]. В результате попытка оживить Галатею/новую Россию оборачивается пустотой, отражением этого становится фикциональный характер петербургского мифа, сохраняющий свое значение во всех историсофских текстах начала XX в. (символика сновидения в романе Д. С. Мережковского, картографический дискурс в «Петербурге» А. Белого и т. д.). В соответствии с этим концепт *Европа* характеризуется статичностью, закольцовывая время русской истории в круг (барочный символ змеи, проглотившей свой хвост — «Петербург» А. Белого, мотив «застывшего очарования» — «Сестры» А. Толстого, метафоризация «петербургского» периода в образе «коросты двух столетий» — «Голый год» Б. Пильняка и т. д.). В противоположность этому концепт *Восток* оказывается внутренне подвижным, динамизм данного концепта, способствующий воплощению национального мифа России, обеспечивается традиционной для русской литературы его двусоставностью, разграничением на собственно *Восток* и *Азию*. В каждом из произведений намечается движение от *азиатской* составляющей к *восточному* компоненту, либо совпадающему с символической природой России, либо намечающему путь к ее достижению. *Азиатский* элемент включается в структуру национального мифа через систему гендерных отношений, основу которых составляет жертвенная роль России, воплощенной в мифологеме Вечной Женственности, жертвенная роль мотивирована ситуацией грубого насилия. Результатом насилия становится искажение подлинной природы национального бытия, внешним выражением которого выступает проникновение *азиатских* примет в русский эмблематический генотип. Функциональное тождество концептов *Азия* и *Европа* провоцирует их сближение, поляризация оказывается мнимой. В «Петре и Алексее» Д. С. Мережковского это достигается особым построением образной системы, реализующей смысло- и структурообразующую идею двух бездн, в «Петербурге» А. Белого — своеобразием структуры образа героя, перекликающейся с антропософской концепцией человеческого «я», в романе Б. Пильняка — символизацией топонимической структуры (двойная природа Китай-города, соединяющего масочность западной и восточной идентичности России).

Наиболее наглядно тождественность концептов *Азия* и *Европа* продемонстрирована в романе Д. С. Мережковского «Антихрист. Петр и Алексей», образная система которого включает две параллели, реализующие кривозеркальное единство Европы и символической сущности России: Афродита — «дворовая девка Акулька»/«дворовая девка Ефросинья». Этот ряд продолжается образом сектантки «Акулины Мокеевны, Матушки, Царицы Небесной». В каждом случае акцентируется неоднородность образов, соединяющих азиатское и европейское начало; тело героинь уподобляется скульптурным образцам греческого искусства, лицо же дополнено азиатскими чертами. Помимо соположения двух полярных начал в структуре самих образов, их близость обеспечивается соотношением образов сектантской Матушки и Ефросиньи, каждый из которых, в свою очередь, воплощает демоническую семантику в ее европейском и русском изводах: Ефроси-

нья уподобляется образу «Петербургской Венус — Белой Дьяволицы», Акулина Мокеевна функционально сближается с ролью Бабы-яги, причем внутреннее тождество усиливается ассоциативным включением происходящего в контекст русской сказки о сестрице Аленушке и братце Иванушке (ребенок, приносимый в жертву, и в том, и в другом случае назван «Ваничкой» и «Иванушкой»). Обе героини воплощают собой низовой вариант мифологемы России/Вечной Женственности и включаются в систему оппозиционных отношений с высокой ипостасью, реализацией которой становятся женские образы с именем Софья. При этом Д. С. Мережковский, точно реализуя основной структурный принцип трилогии взаимопротяжения — взаимоотталкивания, демонстрирует отождествление двух национальных миров — первым воплощением становится кронпринцесса София Шарлотта, жена царевича Алексея, вторым — скитница Софья, возлюбленная Тихона, героя, выполняющего в структуре романа моделирующую роль. В целом же именно этот ряд женских образов берет на себя функцию реализации идеи синтеза Европы и Азии, не обеспечивающей, однако, воплощения символической сущности России, но лишь указывающей путь к нему. Низовые ипостаси мифологемы России/Вечной Женственности в равной степени характеризуются агрессией, направленной на героев, демонстрирующих ступени реализации национального мира. Парадигму женских образов, воплощающих высокую ипостась данной мифологемы, отличает функциональная подвижность, представляющая собой движение от жертвенной к провиденциальной роли. Поэтому София Шарлотта и Алексей в восприятии фрейлины Ариггейм уподобляются невинным детям, жертвенным агнцам, тогда как отношения Тихона и скитницы Софьи уже не укладываются в рамки зеркального принципа, формирующего систему взаимопротяжения — взаимоотталкивания. Образ самой Софьи представляет собой соединение земного и небесного лика «огнезрочной, огнекрылой Святой Софии Премудрости Божией», мученическая гибель героини становится знаком уничтожения земного начала, эмблематическим же воплощением небесной сути выступает иконописный образ св. Софии Премудрости Божией, подаренный ею Тихону и определяющий дальнейший путь героя.

Движение от *азиатской* составляющей к *восточному* компоненту в структуре национального мифа России в романе Д. С. Мережковского осуществляется благодаря обращению к историософским построениям Лейбница, основу которых составляет идея перемещения цивилизационного и культурного вектора с Запада на Восток. Проецирование лейбницевской теории на мифологизированный вариант российской истории формирует троичную систему национального мифа, первым элементом которого становится доминирование азиатского начала, вторым, совпадающим с этапом национальной катастрофы, — смешение азиатского и европейского начал, а третьим, воплощающим «таинственную» сущность России, — достижение восточного полюса. Помимо парадигмы женских образов репрезентацией данной системы служит топонимическая структура романа. Проникновение азиатских примет в патриархальный образ России утверждается благодаря

особому построению топоса Китеж-града, путь к которому открывает «Батыева дорога», причем эта легенда в интерпретации Д. С. Мережковского лишается традиционного упоминания о монголо-татарской угрозе как основной причине погружения Китежа на дно озера Светлояра, соответственно определение «Батыева» оказывается непосредственным указанием на азиатскую природу первого этапа национального мифа, этому же способствует ассоциативная проекция, возникающая на основе омонимии обозначений России; фрейлина Арнгейм в своем дневнике называет ее «Московской Тартарией», при этом определение «Тартария» одновременно отсылает и к латинскому *Tartarus* (подземное царство) и оказывается созвучно *Tamarihi*, вновь намечая доминирование азиатского начала. Второй этап раскрывается специфическим построением топоса Москвы, ассоциативно сближающимся с топосом Вавилона, поляризация Москвы и Петербурга объявляется мнимой, Москва в восприятии Тихона уподобляется «семиглавому Зверю», подключая тем самым данный топос к эсхатологической семантике петербургского мифа. Третий итоговый этап репрезентации национального мифа России связан с движением Тихона на восток, символизация которого обеспечивается включением солярной символики. При этом финал романа и финал эпилога аллегорически противопоставлены друг другу как два противоположных вектора движения России, в финале романа — это Запад, несостоятельность данного вектора утверждается развитием символики крови, в эпилоге — это Восток.

В «Петербурге» А. Белого *азиатский* компонент представлен в двух основных вариантах — киргиз-кайсацкое происхождение рода Абулеуковых, родоначальником которого повествователь называет мирзу Аб-Лая, его происхождение, в свою очередь, восходит к Симу — «прародителю семитских, хесситских и краснокожих народностей», символическим эквивалентом этого оказывается образ «старого туранца», появляющийся во сне Николая Аполлоновича, во внешнем мире ему соответствует образ «монгола в лохматой шапке»; вторым вариантом выступает Египет, куда отправляется Николай Аполлонович. Символическое содержание *азиатского* компонента раскрывается по аналогии с антропософской версией человеческого духа, прародиной которого является Сатурн (знаком этого становится обыгрывание фонетического созвучия Сатурна и туранца), поэтому приобщение к *азиатской* составляющей становится равнозначно символической смерти и обозначается автором через мотив падения. Соответственно при всей разности авторских концепций «Антихриста» и «Петербурга» троичность структуры национального мифа сохраняет свою значимость, формируется следующий символический ряд: «старый туранец» — Сфинкс — Феникс.

Образ «старого туранца» одним из первых в русской литературе намечает отождествление *азиатского* начала с *китайским*, поддерживающееся характеристикой его земного двойника: образ «монгола в лохматой шапке» непосредственно связывается с вполне определенным историческим контекстом — «проснулся Китай; и пал Порт-Артур; желтолицыми наводняется приамурский наш край; пробудились сказания о железных всадниках

Чингиз-Хана» [4, с. 347]; по замечанию Л. К. Долгополова [5], основой подобного синтеза становится соловьевское определение всемирного государства грядущего «панмонголизма». Упоминание же в этом контексте «Старинного Дракона», отсылающее к Апокалипсису, проясняет семантику символического ряда, формирующего структуру национального мифа в романе. В Апокалипсисе дракон дает «власть зверю», Сфинкс же в интерпретации А. Белого («Сфинкс», «Феникс») становится эмблематическим выражением апокалиптического зверя, который, однако, образует с Фениксом парадоксальное единство, формируя животную сторону его существа («живое становится животным»). Соответственно петровская идея России как синтеза Запада и Востока, определяющая «петербургский» период российской истории, который, в свою очередь, составляет содержание концепта *Европа* и подвергается повсеместному трагестированию, начинает осознаваться как необходимый этап, предшествующий катарсическому преображению России: «...в испорченной крови арийской должен был разгореться Старинный Дракон и все пожрать пламенем; стародавний восток градом невиданных бомб осыпал наше время» [4, с. 236]. Знаком свершившегося сожжения является Сфинкс, встречающийся Николаю Аполлоновичу в его египетском паломничестве; Египет утрачивает значение географического пространства и воспринимается как символ мертвой жизни: «Пламень солнца стремителен: багровеет в глазах; отвернешься, и — бешено ударяет в затылок; и пустыня от этого кажется зеленоватой и мертвенной; впрочем — мертвенная жизнь; хорошо здесь навеки остаться — у пустынного берега. <...> ...Николай Аполлонович сел на кучу песка; перед ним громадная, трухлявая голова — вот-вот — развалится тысячелетним песчанником; — Николай Аполлонович сидит перед Сфинксом часами. <...> ...Николай Аполлонович провалился в Египет; и в двадцатом столетии он провидит — Египет, вся культура, — как эта трухлявая голова: все умерло; ничего не осталось» [Там же, с. 418]. Начальным моментом воплощения третьего этапа национального мифа становится упоминание Назарета, представляющего собой земную реализацию символической ипостаси растерзанного Диониса/распятого Христа, которая вычленяется в астральном путешествии Николая Аполлоновича («Страшный суд»); включение же образов колокольчиков, по мнению Л. К. Долгополова [5], отсылает к стихотворениям Вл. Соловьева «Белые колокольчики» и «Вновь белые колокольчики», в последнем из них появляется апокалиптическая символика восходящего солнца как символа окончательного преобразования мира. Восходящее солнце и образ претворенной крови активизирует символический пласт романа, складывающийся из реминисцентного ряда «Страшной мести» и мифологемы России/Спящей/Мертвой Царевны. Саморазрушающийся этап синтеза Запада и Европы становится знаком уничтожения родового проклятия (обрамление гоголевской повести) и пробуждения России/Спящей/Мертвой Царевны; поэтому в последней части «Эпилога» образ ледяной пустыни, символизирующий прежнюю ипостась России, трансформируется в традиционный для художественной системы А. Белого образ зеленого луга.

В постмодернистской модели национального мифа, и в мультикультуральном ее варианте концепт *Европа* продолжает сохранять устойчивое негативное звучание, чаще всего связанное с его моделирующей ролью в становлении имперского мифа России (Т. Толстая, Б. Акунин); концепт *Америка* наполняется цивилизационным звучанием, которое может осознаваться как негативное (Хольм ван Зайчик) или получать позитивную оценку (Б. Акунин); концепт *Восток* сохраняет внутреннюю динамичность, свойственную историософскому роману Серебряного века. Своеобразие организации некоторых вариантов данных концептов связывается в основном с их большей прописанностью, вместе с тем они продолжают демонстрировать моделирующую роль в построении этапов национального мифа России. Примером этого может служить функционирование концепта *Англия* в фандоринском тексте Б. Акунина. В отличие от дилогии «Внеклассное чтение», где концепт *Англия* играет вспомогательную роль в характеристике типологии главного героя, в литературном проекте «Приключения Эраста Фандорина» данный концепт напрямую включается в процесс репрезентации национального мифа России. Содержание концепта *Англия* соединяет имперскую, цивилизаторскую и культурную составляющую; первая реализуется в романах «Турецкий гамбит», «Смерть Ахиллеса», «Коронация», вторая — в «Азazelь», «Левиафане», третья — в «Особых поручениях», «Любовнице смерти» и «Любовнике смерти». Имперский и цивилизаторский компоненты вычленяются как знаковые элементы геополитической картины, активизируя проблему национальной самоидентификации России, культурный компонент представляет собой изживание моделей, воспринятых из английской литературы (сюжетные схемы шекспировской «Бури», «Приключений принца Флоризеля» Р. Л. Стивенсона — «Любовница смерти», «Оливера Твиста» Ч. Диккенса — «Любовник смерти», «Процесса Элизабет Кри» П. Акройда — «Особые поручения. Декоратор»), которые, наряду со схемами русской литературы XIX в., выявляют свою симулятивную природу.

Имперская составляющая выстраивается через викторианский миф, представленный клишированной системой национальных типов (здесь активизируется образная система У. Коллинза — барон Реджинальд Милфорд-Стоукс и А. Кристи — Кларисса Стамп), национальных ценностей — традиционный английский кодекс чести, игра по правилам (кабинет Дизраэля) и индивидуальным мифом королевы Виктории. Содержание викторианского мифа, характерного для культуры XX в., основу которого составляет построение идеи национального превосходства на реализации системы пуританских ценностей, последовательно развенчивается в акунинском цикле на всех трех уровнях репрезентации имперского начала, демонстрируя принцип либо национального (Кларисса Стамп), либо социального (рассказ Зюкина о лакее, любовнике королевы Виктории) смещения.

Цивилизаторский компонент, как правило, представленный обыгрыванием киплингского мифа миссии белого человека, тесно связывается с имперской символикой. Носителями цивилизаторской идеи неизменно выступают женщины — леди Эстер («Азazelь») и Кларисса Стамп («Левиа-

фан»), при этом первая героиня воплощает наднациональную идею, а вторая — ее национальный/колониальный вариант. Подобное соотношение активизирует гендерный аспект в определении состоятельности или несостоятельности имперских и цивилизаторских претензий Англии. Одновременно через систему ассоциативных сближений к этому процессу подключается Россия, ложность самоидентификации которой вскрывается в ее соотношении с Англией (Россия = Запад) и Турцией (Россия = Восток). Три ведущие империи этого периода (британская, турецкая и российская) отчетливо ассоциируются с женским началом: первые две — через доминирование на властном уровне типа матери, Россия — через активизацию мифологемы Вечной Женственности. При этом каждая из них стремится узурпировать мужскую поведенческую модель, претендуя на мировое первенство. Мужское начало, закрепленное за династией, в соотношении с преимущественно женской сущностью страны должно образовывать гармоничное единство. Вместе с тем его наличие ставится под сомнение индивидуальным мифом Виктории в отношении Англии, идеей гомосексуализма в отношении дома Романовых и самоценностью султанского двора в отношении Турции.

Последняя составляющая концепта *Англия* вскрывает однотипность литературных европейских схем, демонстрируя их одновременное включение в структуру образов, тем самым обозначается тождественность их роли в построении симулятивной картины национального мира.

В целом же для русской литературы второй половины XX в. более значимым является концепт *Америка*, синонимичный концепту *Европа* в том случае, если его содержание тяготеет к имперской составляющей. Вместе с тем в противоположность концепту *Европа* он лишается моделирующего значения, представляя собой единственный пример «внешней» нации, однако при этом процесс постижения внутреннего содержания Иного/Другого исчезает полностью, уступая место принципу подобия. Концепт *Америка* получает значение призмы, удваивающей социальный лик России: внутреннее тождество СССР и Америки в романе В. Аксенова «Остров Крым», фикциональный характер каждой из сверхдержав высвечивается в характеристике крымской экспансии как грандиозного эстетического проекта, активизирующего две основные модели — военно-спортивного праздника (СССР) и блокбастера (Америка). В «Евразийской симфонии» Хольм ван Зайчика концепт *Америка* выполняет ту же самую функцию, что и в романе В. Аксенова, но по отношению к мысленной проекции России. Как и в литературном проекте Б. Акунина «Приключения Эраста Фандорина», здесь широко используется система реалий бытовой и общественно-политической жизни современной России, но если для Б. Акунина это становится способом восприятия российской истории как единого текста, выстроенного на парадигматических, а не диахронных связях, то для Хольм ван Зайчика, использующего прием исторического допущения, знаковая система, репрезентирующая внетекстовую российскую реальность, призвана подчеркнуть позитивность вектора движения национальной истории, отражением которого становится Ордусь. Моделирующая функция концепта *Америка*

восстанавливается в тот момент, когда он вновь преломляется в структуре национального мифа России, наполняясь цивилизационным звучанием (Б. Акунин).

Концепт *Восток* реализует двусоставность, свойственную ему в историко-философском романе Серебряного века, при этом все чаще азиатский компонент осознается как государствообразующий — А. Волос «Маскавская Мекка», Т. Толстая «Кысь». Не случайно эти два произведения перекликаются в топонимическом отношении: и в том, и в другом центральным топом становится Москва. Так, в романе Т. Толстой «Кысь» символизация пространственной структуры становится способом репрезентации проблемы выбранной идентичности, включение сказочной модели распутий позволяет рассмотреть четыре стороны света как векторы развития национального бытия России, причем четырехсторонняя система трансформируется в тричную структуру благодаря функциональному отождествлению противоположных полюсов Севера и Юга: Север при этом символизирует особенности русской ментальности, Юг связывается с кавказским политическим контекстом, однако, на символично-эмблематическом уровне они отождествляются. Кысь, выступающая олицетворением национальной тоски, становится синонимична образу сирены/Сирина, проступающему сквозь политический фантом чеченской угрозы; амбивалентная семантика сирены/Сирина демонстрирует сочетание мифологемы Вечной Женственности, отражающей суть России и ее агрессивную претензию на мировое первенство. Собственно Восток сохраняет позитивное звучание, связанное в современных текстах либо с тенденцией преодоления национальных мифов на основе игровой концепции культуры (Т. Толстая), либо с попыткой проецирования иных культурно-цивилизационных установок в структуру национального мифа России (Б. Акунин, Хольм ван Зайчик).

Примечания

1. *Здравомыслов А. Г.* Межнациональные конфликты в постсоветском пространстве. М., 1996.
2. *Эткинд А.* Народ в русской политической культуре и литературе 19-го века: Роман внутренней колонизации [Электрон. ресурс].
3. *Мережковский Д. С.* Антихрист. Петр и Алексей. М., 1990.
4. *Белый А.* Петербург. Л., 1981.
5. *Гречишкин С. С., Долгополов Л. К., Лавров А. В.* Примечания // Белый А. Петербург. С. 641–692.