LUDMIŁA SZEWCZENKO

Uniwersytet Jana Kochanowskiego w Kielcach, Polska

К вопросу о векторах освоения темы смерти в современной русской прозе

Осмысление смерти в литературе связано с постижением смысла жизни, критериев подлинного существования и конечности бытия. У каждого из писателей „семантика индивидуальной художественной танатологии складывается из представлений о смерти в данную эпоху, в данной социальной группе, в данной религии, она зависит от актуальной для автора философской системы, а также от собственной психологической позиции”¹, от пережитого и увиденного им, его возраста, выбранной литературной стратегии, метода, направления и проч. Современная русская проза в своем освоении темы смерти, с одной стороны, опирается на литературный опыт предшественников². Одновременно в силу изменений, произошедших в сознании современников, в культуре, искусстве, а также самой исторической неоднородности отношения общества к смерти она ныне вносит немало нового в ее осмысление в произведениях наших дней.

Целью данной статьи является рассмотрение основных направлений, в которых осуществляются поиски новых стратегий для воплощения танатологической проблематики в повестях и романах последних десятилетий.

Сразу же подчеркнем, что происходящие в самой жизни события кардинально влияют и на развитие литературы. Для прозы последних десятилетий становится характерной тенденция расширения под влиянием времени

¹ Р. Красильников, *Образ смерти в литературном произведении: модели и уровни анализа*, Вологда 2007, http://window.edu.ru/catalog/pdf2txt/499/66499/38718?p_page=39 [дата обращения: 11.02.2017].

² Василий Жуковский, Петр Вяземский, Александр Пушкин, Михаил Лермонтов, Николай Гоголь, Федор Достоевский, Лев Толстой, Александр Островский, Всеволод Гаршин, Антон Чехов, Федор Сологуб, Даниил Андреев, Леонид Андреев, Гайто Газданов, Борис Поплавский, Василий Яновский, Максим Горький, Михаил Шолохов, Леонид Леонов, Василий Гроссман, Александр Солженицын, Варлам Шаламов, Борис Хазанов и др.

диапазона показа смертельных пространств. К традиционным уже хронотопам войны, поля боя, который ведется во имя защиты отечества, теперь добавляются хронотопы чужих территорий, где происходят гибридные и дистанционные войны, и хронотопы межнациональных конфликтов и совершения актов террора. С изображением стихийного бедствия, пандемии соседствуют ныне картины зон отчуждения после случившихся техногенных, экологических катастроф, а к показу пространства больницы и смертного одра, мемориала и кладбища, мест казни, убийства и самоубийства теперь добавляются хронотопы мест проведения эвтаназии и многочисленных локусов повседневности с характерной латентной семантикой смерти. Проблематичным для авторов и читателей ныне становится определение самого типа смерти (насильственная или ненасильственная, как при эвтаназии), насколько этически допустимы различные способы проявления суицидальных синдромов или некрофилии, что в целом приводит к их противоречивому изображению и проч., что, конечно же, требует рассмотрения и осмысления.

Существенным изменением в прозе последних десятилетий подверглось изображение хронотопа войны. В представляемых ею сюжетах пространство (идет ли речь о событиях давних или актуальных) чаще всего соотносится не с родным, а с чужим краем, а вся проблематика предстает уже не в героическом, а в трагическом модусе завершенности. Причем здесь, как в произведениях о военных действиях в Афганистане и на Кавказе, по наблюдению Киры Гордович, „бросается в глаза подчеркнутая жестокость. Убийство входит в сюжет как фактор повседневной жизни”³.

К примеру, в романе Олега Ермакова *Знак зверя* (1992) показаны толпы молодых ребят, называемых лишь по внешнему признаку („скуластый тощий”, „толстяк” и т. п.). Все они — смертники. Для них Афганистан — это чужая земля, чужой Космос, где со временем исчезают и солнце, и небо, и остается „просто равнина посреди вселенной”⁴. А над ней летает невидимая птица — Птах Ацит, в словах которой звучат апокалиптические пророчества: „Будет снег, будет смерть, будет кровь и кровь на крови”⁵. Смерть здесь буквально витает в воздухе. Она — от пуль и снарядов, от укусов ядовитых змей, от отравленной воды и воздуха. И ее живым воплощением, и ее символом, и избавления от всех кошмаров войны является желанная для всех, отдающаяся „за деньги и шмотки” медицинская сестра с косой. Не случайно ее глаза напоминают космические черные дыры: каждый, кто связывается с нею, вскоре погибает. Реку мертвых Стикс напоминает конкретная река — своеобразная граница между миром мертвых и миром живых, через которую их переправляют в Афганистан. В этом простран-

³ К. Гордович, *Творческая индивидуальность писателя*, Санкт-Петербург 2009, с. 210.

⁴ О. Ермаков, *Знак зверя*, „Знамя” 1992, № 7, с. 133.

⁵ Там же, с. 116.

стве войны главный герой романа Глеб буквально теряет свое человеческое лицо, а вместе с ним и свое имя, заменяя его прозвищем Черепаха, Череп. Принятие им имени „знака зверя” — отнюдь не случайно, ведь это — знак зла, маркер кровожадной ненависти к другим. Ненавистью Черепаха наполняется в первом бою, и она становится для него, как яд той змеи, которой он завидует. Метафорическим превращением в нечто змеиное воспринимается и он сам с автоматом, который выплескивает на других „алый жгучий яд”. На его совести гибель афганских кишлаков и смерть его единственного друга, убитого им во время дежурства. Постоянно мучающее его чувство вины он не может снять ни водкой, ни наркотиками, и с этим чувством ему жить до конца. Ведь именно о таких, как он, слова из Откровения Иоанна Богослова, взятые эпиграфом к роману: „И дым мучения их будет восходить во веки веков, и не будут иметь покоя ни днем, ни ночью поклоняющиеся зверю и образу его и принимающие начертания имени его”⁶. Причем этот эпиграф, как и многочисленные библейские аллюзии, имена главных героев, ассоциируемые с именами святых (Борис и Глеб) и с легендарными Каином и Авелем (каинова печать братоубийцы лежит и будет лежать на Глебе до конца его дней), сам условный хронотоп романа (Город, Мраморная гора, Река, все одинаково кошмарные времена года, высота в тысячи и миллионы световых лет и т. п.), включаясь в текст повествования, изобилующего точно выписанными реалиями кровавого быта войны, раздвигают его границы, выводят изображаемое в масштабы вечности и Вселенной.

Трагизм вынужденного включения в танатологическую ситуацию испытывает и молодой герой романа Михаила Шишкина *Письмовник* (2010), участвующий в подавлении Ихэтуаньского восстания в Китае в 1898–1901-х годах. Причем пространство войны как апофеоза Танатоса и, к тому же, пространство культурно-ментально чужое, здесь также изображается как пространство зла.

Герои таких произведений, как *Дикополь* (2003) Евгения Даниленко, *Алхан-Юрт* (2002) и *Взлетка* Аркадия Бабченко, *Патологии* (2004) Захара Прилепина, повествующих о современных, происходящих на чужих территориях войнах, обычно даются как образы-функции. Ни у героев, ни у авторов (в прошлом участников этих событий), в отличие от прозаиков, писавших о Второй мировой войне, нет „[...] спасительной идеи о том, что жестокость войны оправдана защитой отечества”, хотя „практически во всех книгах [...] чувствуется антивоенная направленность [...]”⁷, выражающаяся, как нам кажется, „от противного” — через обращение к натуралистическим описаниям и шок-ценностям.

К примеру, Егор Ташевский, главный герой романа З. Прилепина *Патологии*, командует отделением взвода, проводящего в окрестностях Гроз-

⁶ О. Ермаков, *Знак зверя*, „Знамя” 1992, № 6, с. 6.

⁷ К. Гордович, *Творческая индивидуальность...*, с. 210.

ного „зачистки”. Он уничтожает чеченских боевиков, которые им, в соответствии с насаждаемой идеологией, осмысляются как террористы. Другим отделением командует „полукровка-чеченец по имени Хасан”, приехавший с русским спецназом „навестить родной Грозный, быть может, пострелять в своих одноклассников”⁸. Причем последнее упоминается как нечто в порядке вещей. Расчеловечивание своих героев автор подчеркивает зооморфными составными их характеристик. Он замечает, что Егор обращается к другим „скотским голосом” (с. 270). Выполняя задание и оценивая, нужно ли убивать попавшую им на пути женщину, герой думает: „Взять бабу и резать? Как корову... Ну что за дурь”. И сразу же после этого убеждает себя: „Сейчас она позовет своих абреков [...], и они нас самих перережут. Как телят” (с. 148). В паре с зооморфными характеристиками в романе используются лейтмотив испражнений, мотивы бегства из экстремальной ситуации войны в измененные состояния с помощью алкоголя или наркотиков. Все они подчеркивают нутряное начало героев и корреспондируют с отсутствием веры у них в какие-либо абсолюты. Лишь многое пережив и чудом оставшись в живых, Ташевский начинает по-новому видеть мир и ценить жизнь. Не случайно, что в предваряющем, а не замыкающем роман *Послесловии* мы видим героя, который то ли в своих видениях, то ли в действительности спасает ребенка, с которым он оказывается в реке после случившейся на мосту аварии их микроавтобуса. Всплыв на поверхность воды, символически очищающей его от им пролитой крови, он видит, что движется в напоминающей лоно матери тьме. Как бы рожденный заново, он теперь несет в мир не смерть, а жизнь.

Значительный потенциал в расширении диапазона изображаемых моральных пространств и в освоении темы смерти имеет мобильно откликающаяся на события времени художественно-документальная литература. Так после взрыва на Чернобыльской атомной электростанции появилось немало произведений, в которых танатологическая проблематика вышла на первый план. Среди них книги Юрия Щербака *Чернобыль* (1987), Валерия Легасова *Мой долг рассказать об этом* (1987), Григория Медведева *Чернобыльская тетрадь* (1989) и, конечно же, книга Светланы Алексиевич *Чернобыльская молитва. Хроника будущего* (1997).

В картине мира, представленной в произведении С. Алексиевич, показаны два вида смерти: физическая смерть человека, природы и смерть той социальной системы, которая почти одновременно с реактором потерпела крах. Топос пространства С. Алексиевич техногенной и экологической катастрофы, зоны отчуждения и физической смерти людей и природы представлен в произведении голосами участников этих событий ликвидаторов и местных жителей, которые не хотели уезжать с насиженных мест, а в их

⁸ З. Прилепин, *Патологии*, Москва 2009, с. 15. (Далее цитируем по этому изданию с указанием страниц в скобках).

рассказах — реалиями, характерными для тех дней. Весь абсурд эвакуации местных жителей заключался в том, что, уезжая, они брали с собой „пасхальные куличи, крашенные яйца”⁹, которые нельзя было есть. По дорогам гнали коров, лошадей, но потом уничтожали их как уже зараженных. Рожь, которую не топтали ногами, — вскоре снимали вместе со слоем земли и бетонировали; закапывали спиленный лес и листья. Социальный аспект смерти актуализируется в книге через показ умирания веры людей в идеалы строительства коммунизма и умирание самого государства. Одновременно с ним начали распадаться и многие семьи, умирали родственные отношения между людьми. Живущие в других городах люди часто не хотели принимать пострадавших, в том числе и своих родителей, отказывались от контактов с ними; жены уходили от мужей и т. п. В то же время мирное население некоторых бывших республик, охваченных пламенем национально-освободительных движений, напуганное „разборками” местных „верхов”, убегало из родных мест и селилось на зараженной территории. Непонятная смерть от радиации их не пугала: страшнее был местный враг.

В основе книги С. Алексиевич *Чернобыльская молитва* лежат такие бинарные оппозиции, как жизнь и смерть, любовь и страх. Открывают и завершают все произведение голоса-монологи чернобыльских вдов. Одна из них — Людмила, жена погибшего пожарника Василия Игнатенко, с болью вспоминает, что происходило с телом ее мужа. Однако, несмотря на то, что сам танатогенез описывается ею натуралистически точно, в мельчайших подробностях, главное в этом рассказе — любовь. Людмила вспоминает, как каждый день в больнице она встречала другого человека, у которого наверх выходили ожоги, „пластами отходила слизистая”, менялся „цвет лица... Цвет тела... Синий... Красный... Серо-бурий... А оно такое мое, такое любимое! Это нельзя рассказать! Это нельзя написать! Я любила его!” (с. 66). В один из дней Василий, не понимая, какую опасность представляет его разлагающееся тело и все, что находится рядом с ним, повторяя библейский сюжет соблазнения Евой Адама, дает жене апельсин, становящийся символом приобщения ее к миру мертвых, и Людмила, носящая в себе новую жизнь, берет этот плод, чтобы угодить умирающему. Вспоминая же о самой кончине мужа, Людмила рассказывает:

В больнице последние два дня... Подниму его руку, а кость шатается, болтается кость, тело от нее отошло... Кусочки легкого. Кусочки печени шли через рот... Захлебывался своими внутренностями... [...]

На моих глазах... В парадной форме его засунули в целлофановый мешок и завязали... И этот мешок уже положили в деревянный гроб... А гроб еще одним мешком обвязали... Целлофан прозрачный, но толстый, как клеенка... И уже все это поместили в цинковый гроб... Втиснули... Одна фуражка наверху осталась... (с. 14–15).

⁹ С. Алексиевич, *Чернобыльская молитва (Хроника будущего)*, „Дружба народов” 1997, № 1, с. 47. (Далее цитируем по этому изданию с указанием страниц в скобках).

Через два месяца после похорон Людмила поехала к мужу на кладбище. Там, на могиле, у нее начались схватки. В больнице родилась внешне здоровая девочка, но у нее уже в печени было „[...] двадцать восемь рентген... Врожденный порок сердца... через четыре часа сказали, что девочка умерла...” (с. 86). Ее похоронили у ног отца.

Традиционными среди танатологических хронотопов в ситуациях мирной жизни считаются хронотоп дома, комнаты или больничной палаты, связанные со временем и динамикой умирания — танатогенезом. Однако современная русская проза редко дает описания самого умирания человека в своей постели и в окружении близких, перенося, как в повестях Людмилы Улицкой *Веселые похороны* (1992–1997) или Галины Щербаковой *У ног лежащих женщин* (1996), акцент в плоскость нравственной проблематики. Смерть в больнице теперь часто интересует писателей-реалистов лишь как повод для освещения социальных проблем, критики существующих в здравоохранении порядков и нерадивого медперсонала. Подобное можно увидеть в повести Анатолия Алексина *Здоровые и больные* (1981), герой которой — главврач — использует кончину пациента как аргумент в личной борьбе против врача-хирурга. Другим примером может послужить произведение Виктора Астафьева *Людочка* (1987), герой которой по воле неопытной фельдшерицы обречен умирать в местной больнице. Исключением же здесь можно считать до предела насыщенную натуралистическими описаниями уже постмодернистскую повесть Марины Хоббелль *Бабочка, бедный листочек* (2012), главный герой которой переживает депрессию, регрессирующую в нарциссизм. Страдая дисморфофобией, он ненавидит свое тело и хочет его уничтожить, сознательно заразившись проказой. В лепрозории он перестает брать лекарства и, разлагаясь и распадаясь телесно, как бы раздваивается на свое духовное „Я” и свое „тело”, в своих рефлексиях обращаясь к так называемому психологическому опредмечиванию, чтобы понять себя.

Смертельно больной герой в современной литературе зачастую изображается в состоянии полной или частичной ремиссии, при этом он, зная о своем диагнозе, может продолжать вести свойственный ему образ жизни, ибо писателя интересуют не проявления болезни и умирания, а его танатологические размышления перед кончиной, мысли о нереализованном и достигнутом, боль раскаяния в содеянном, которая превалирует над снимаемой анальгетиками физической болью. К примеру, в романе Кристины Хуцишвили *DEVIANT*, повествование в котором выстроено как интернет-переписка героев, мы видим преуспевающего молодого человека, имеющего огромные планы на будущее. Однако его мечты рушатся, когда он, находясь на стажировке в США, заболевает СПИДом. В этой пограничной трагической ситуации между жизнью и смертью он остро чувствует любовь к им покинутой девушке и задумывается, стоили ли его усилия того, к чему он пришел, к чему часто приходят такие, как он, подчиняя все лишь

успеху, карьере, при том забывая о ценности жизни как таковой. Испытывая саму скорбь бытия, он подводит итог своей жизни и начинает чувствовать приближение к истине. Ее познание сопутствует его метафизическим переживаниям и осмыслению *бытия как движения-к-смерти*. Художественно исследуя механизмы работы сознания и подсознания Георгия и развивая традиции изображения осознания смерти героем „изнутри”, К. Хуцишвили в его непосредственно артикулируемых состояниях и переживаниях выявляет онтологическую суть его экзистенции. Записки Георгия вступают в диалогические отношения с мыслями из *Трактата о небытии* Арсения Чанышева. В период депрессии он солидаризуется с русским философом, утверждающим, что небытие окружает нас со всех сторон и от него невозможно уйти. Когда же наступает ремиссия, герой, „фильтруя” в своих воспоминаниях прошлое и выявляя в нем ценностно ложное и аутентичное, важное, опираясь на собственный опыт, глубокие знания и переживание приближения к смерти, начинает осознавать свою значимость в экзистенции как таковой. Он вступает в полемику с Чанышевым, и апатия в нем сменяется постигнутым им откровением: жизнь дана для любви к другим.

Уникальный опыт освоения танатологической проблематики представляет роман Евгения Водолазкина *Лавр* (2012), действие которого разворачивается на рубеже XV–XVI веков, — времени, когда ожидали конца света и думали, что „в лето 6967 [...] грядет торжество Антихристово [...]”¹⁰. Как уже отмечалось исследователями, в нем заявлено нетрадиционное для наших дней отношение к Танатосу, которое граничит с романтико-христианской моделью самопожертвования ради других, причем сама смерть здесь как бы уничтожается борьбой за жизнь других, либо обретает значение перехода уже к „другой жизни”. Главный герой этого произведения, являющего собой „житие святого в жанре романа”¹¹, получив в контакте с умершей матерью „прививку” от грозной чумы, позволяющую ему затем, не заражаясь, лечить других, влюбляется в одну из своих „пациенток”. Однако она по его же вине умирает во время родов, поскольку он прятал ее от всех и не пожелалал/ не успел привести повивальную бабку. Приняв имя возлюбленной, герой живет, как бы проживая ее жизнь и отмаливая ее, искупая свой грех эгоизма любви тем, что лечит других. Причем, лечит на свой страх и риск, применяя при этом не только свои знания и умения травника и врача, но и отдавая больным свою энергетику и тепло души, помогая им, в случае неизбежности их конца, сделать первые шаги в смерть. Примечательно то, что мортальное пространство в этом произведении расширяется до масштабов всей охваченной мором Псковщины и локализуется в малых селениях, в которых все население „косит” чума,

¹⁰ Е. Водолазкин, *Лавр*, Москва 2016, с. 243.

¹¹ А. Балакин, „*Неисторический роман*” о познании, отречении, пути и покое, „Colta.ru” 20.02.2013, arhives.colta.ru/docs/1364 [дата обращения: 29.04.2017].

или где, наоборот, все спасаются от чумы. Прозаик подробно описывает саму болезнь и ее симптомы в их восприятии средневековым лекарем, тела умирающих, признаки надвигающейся кончины, момент смерти, процессы окоченения и разложения трупов, способы бальзамирования на Руси и традиции захоронения в безымянных могилах на кладбищах и в лесах, а погибших от мора, утопленников, некрещеных младенцев, самоубийц, странников — в общих скорбных местах — скудельниках. При этом благодаря точной „духовной настройке”¹² героя, в чьей оптике все передано в тексте, его лишенному пафоса и трагической экзальтации, а порой даже иронизирующего над собой и над смертью спокойного, мудрого отношения к происходящему, натуралистически точные описания физиологии умирающего не отторгают читателя, а способствуют восприятию основного посыла романа — преодоления смерти любовью. Этому служат и постоянные переходы от средневековой манеры повествования к речи уже современной (прием остранения и отстранения), и насыщение текста отсылками к древним источникам и цитатами из произведений художественной, философской, а также специальной научной (из области медицины) литературы.

Современная проза вносит немало нового и в освоение традиционных сюжетов, мотивов и тем, связанных с убийством и самоубийством, которые, как отмечает Р. Красильников, „[...] не только имеют в культуре различные традиции восприятия, но и по-разному воплощаются в художественной литературе как в семантическом, так и в структурном плане”¹³. Тому примеры можно найти в художественно-документальных книгах С. Алексиевич *Зачарованные смертью* (1993), в которой свои истории рассказывают „неслучившиеся самоубийцы либо родные и близкие самоубийц свершившихся”¹⁴, и *Время секунд хэнд* (2013), представляющей голоса вспоминающих о невыдержавших катаклизмов истории соотечественниках. Им вторят авторские рассуждения Юрия Козлова в книге о перестройке *Колодец пророков* (1997) и в его романе о последствиях предсказанного еще в 70-е годы крушения СССР. *Реформатор* (2002).

Писатели демонстрируют широкий диапазон осмысления суицидальных поступков. Наряду с сопутствующей им традиционной для литературы мотивацией (искупления своей вины, необходимости отстоять свою или чью-то честь, жажды славы и подвига; переживаний неразделенной любви, нахождения в безвыходной ситуации), представляемой чаще всего в драматическом и трагико-романтическом модусах, самоубийства героев в прозе последних десятилетий могут изображаться и в модусе ироническом, как,

¹² П. Басинский, *Светящаяся тьма*, „Российская газета. Федеральный выпуск”, № 5945 (272), 26.11.2012, <https://rg.ru/2012/11/26/basinskij.html> [дата обращения: 29.04.2017].

¹³ Р. Красильников, *Типология танатологических мотивов в литературе*, www.culturalnet.ru/main/getfile/2171 [дата обращения: 29.04.2017].

¹⁴ П. Вайль, „История устная и частная”, Радио „Свобода”, 31.05.2008, www.swoboda.org/a/449920.html [дата обращения: 10.07.2016].

к примеру, в рассказе Виктора Пелевина *Тхаги* (2011), в романе Дмитрия Липскерова *Осени не будет никогда* (2004), в прозе Владимира Сорокина и других писателей-постмодернистов. Симптоматичной для времени представляется актуализация суицидальных мотивов и в произведениях ultra-fiction. В частности, в перекликающемся с рассказом Андре Моруа *Отель „Танатос“* (1929) рассказе Олега Постнова *Вечеринка в Танатосе* (2002) о русском эмигранте, бежавшем в мифический город Танатос — идеальное место для тех, кто решил покончить с собой; а также в политической „демографической антиутопии“¹⁵ Эдуарда Лимонова *316, пункт В* (1997), изображающей цивилизацию после произошедшей ядерной войны: в ней люди уже не подлежат „натуральному праву смерти“ и введен массовый экстерминализм; в произведениях других авторов.

Самоубийства героев в реалистических произведениях могут носить как эпатажный, так и мученический характер. В трактовках авторов они могут быть связаны с одиночеством и депрессией, с неизлечимой болезнью и невозможностью переносить боль. Их причины могут иметь гендерный или возрастной характер; могут быть обусловлены желанием освободиться от этого мира самим или уйти из него ради других; могут быть вызваны социально-психологической дезадаптацией, разочарованностью в идеалах, работе, в своем окружении и в социальной системе, несоответствием религиозных и политических догм личным нравственным и моральным устоям. Самоубийства могут быть связаны с индивидуально-психологическими особенностями предрасположенных к суицидальным поступкам героев или с их некрофильской ориентацией, фанатической увлеченностью новомодными религиозными направлениями и проч. При этом, если в русской культуре самоубийство всегда считалось страшным грехом, так как человеку, совершившему самоубийство, невозможно покаяться, и таким же образом оно осмыслялось классической в литературе. Современная русская проза эту традицию не развивает, в ней, акцентируется мысль о свободе выбора тех, кто его совершил или делал попытки его совершить.

Так, в развивающей прустовские и джойсовские уроки „потока сознания“, сюрреалистического автоматического письма, фрейдизма и феноменологии повести Александра Снегирева *Внутренний враг* (2013) причиной задуманного молодым героем самоубийства является то, что его дед был когда-то сотрудником НКВД. Оставшись с ним ночевать, герой в бреду видит „цепи рабов, везущих тачки с грунтом на строительстве Беломорканала“¹⁶, и ему не дает покоя мысль: „А пытал ли дедушка? Истязал?“ (с. 31). В какой-то момент он берет в руки топор и хочет убить старика, но потом останавливает себя. Когда же через какое-то время дед умирает естественной смертью, ге-

¹⁵ L. Suchanek, *Paris i Heros. Twórczość Eduarda alimonowa*, Krakow 2001, (статья из книги), ed-limonov.livejournal.com/987353.html [дата обращения: 5.05.2017].

¹⁶ А. Снегирев, *Внутренний враг*, [в:] его же, *Чувство вины*, Москва 2013, с. 31 (Далее цитируем по этому изданию с указанием страниц в скобках).

рой начинает мучиться как за несовершенно преступление, так и за свою недостаточную заботу о старике. Ощущая в своих жилах ему ненавистную кровь палача и вину перед теми, кто пал жертвами НКВД, он одевает на себя мундир старика, чтобы как бы „прожить его жизнь” и затем понести за него наказание. И лишь совершая попытку самоубийства и как бы сводя этим счеты со стариком и с собой, герой разрешает конфликт внутри самого себя. Преодолевав этим действием свой поколенческий шовинизм, он теперь обретает способность жить с чистой совестью.

Суицидальная проблематика характерна для многих романов и повестей Эдуарда Лимонова. Содержит ее и его книга тюремных мемуаров *В плену мертвецов* (2002), а также включающие элементы документалистики *Книга мертвых* (2001), *Некрологи. Книга мертвых-2* (2010), *Кладбища. Книгу мертвых-3* (2015). При этом, как замечает Александр Чанцев, несмотря на заявленную прозаиком еще в *Дневнике неудачника* (1982) мысль, что „«есть в этом мире единственное, что выше жизни, — хорошая героическая смерть [...]»”¹⁷, он, как и оказавший на него влияние Юкио Мисима, декларируя культ восходящего к синтоизму „прекрасного самоубийства”, его все же не абсолютизирует, призывая идти добровольно на смерть только за социальные идеалы.

Иную мотивацию суицидальных поступков находим в произведениях „классика монструозной литературы” метафизика Юрия Мамлеева и постмодерниста-гипернатуралиста Владимира Сорокина, деантропологизирующих литературу ради приближения к запредельному знанию и исключаящих из своей аксиологии категорию зла. Анализируя их творчество, Ирина Плеханова отмечает, что в *Последней Доктрине* Мамлеева, изложенной в трактате *Судьба Бытия* (1997), представлена абсолютно оригинальная картина мироздания: „[...] это не монизм материализма, не бинарные оппозиции здешнего мира и инобытия, но тринарная модель: в ней за пределом дуального находится Бездна — «сфера принципиально отличная от всего существующего»”¹⁸. Вступить с ней в контакт, ее познать можно лишь добровольно перешагнув порог жизни. Антигуманность, бессмысленность этой идеи, конечно же, очевидна, поэтому не случайно ее пародируют многие авторы в своих произведениях. Ее обыгрывание можно найти в ultrafiction романе Павла Крусанова *Мертвый язык* (2009), изображающем тяготение человека к сакральному и святому в им осмысляемой как мир

¹⁷ А. Чанцев, *Эстетический фетишизм. Смерть, революция и теория будущего у Ю. Мисимы и Э. Лимонова*, „Вопросы литературы” 2005, № 6, magazines.russ.ru/voplit/2005/6/ch1.html [дата обращения: 5.05.2017].

¹⁸ И. Плеханова, *Современная литература: витальность VS смертность?*, [в:] *Философия жизни в русской литературе XX–XXI веков: от жизнестроения к витальности*, Иркутск 2013, с. 108–109. [https://books.google.pl/books?id=118\\$BQAAQBAJPG+PA3&1pg=pa3&db=Плеханова+И.+современная+литература](https://books.google.pl/books?id=118$BQAAQBAJPG+PA3&1pg=pa3&db=Плеханова+И.+современная+литература) [дата обращения: 10.05.2017].

абсурда действительности¹⁹. Пародирование же самого поклонения смерти, как и ее богам, видим в уже упомянутом ранее рассказе В. Пелевина *Тхаги*, герой которого видит знамения богини Кали в тайниках подсознания соотечественников и почти во всем вокруг. Найдя в Москве секту, в которой приносят человеческие жертвы, он становится добровольно одной из них.

Исследователями уже отмечалось, что современный этап в развитии мировой культуры характеризуется обостренным вниманием к человеку во всей полноте его внешних и внутренних проявлений, в том числе и к некрофилии. Неярко выраженные некрофильские характеры и отдельные, связанные с некрофилией сюжеты, конечно же, можно найти в произведениях Владимира Одоевского, Михаила Лермонтова, Николая Гоголя, Федора Достоевского, Алексея Толстого, Василия Яновского, Бориса Пильняка и некоторых других авторов. Вместе с тем именно в последние десятилетия в связи с усилением в обществе отчуждения, распространением деструктивных явлений и благодаря приходу к широкому читателю работ Зигмунда Фрейда, Эриха Фромма, Карла Юнга и других философов и психологов-аналитиков, обостренное внимание к этому феномену мы находим и в художественной литературе. К примеру, причины появления некрофилии героя, во всем прозревающим „мертвое” (еще в раннем возрасте для него кровать — „гроб, плавающий в могиле”, в красоте всегда „много смерти”²⁰), мы видим в романе Дмитрия Бортникова *Синдром Фрица* (2000). Обращаясь к глубинному психоанализу, автор высвечивает травматические ситуации, повлиявшие на героя-повествователя в детстве. С помощью всплывающих в его памяти картин он показывает, что на формировании взглядов героя на мир и себя в нем сказались пережитые им в раннем возрасте смерть медвежонка, уход из жизни прабабки и бабушки, детские игры в „мертвое тело”, детсадовские страшилки „о летающем гробе” и то, что пьяные родственники поместили его однажды внутрь едва освежеванной свиной туши, а также его уверенность в своей принадлежности к роду любящих смерть гиен. Свою роль здесь сыграли и гибель работавшего на скотобойне знакомого, и то, что дядя героя — могильщик; то, что в отце своем он всегда видел мертвеца, а в роддоме, где работала мать, ему доверяли порой „отнести мертвых младенцев в морг”. Не прошло для него бесследно и переживание в армии смертей сослуживцев. И это все, данное в ракурсе его видения, им осмысляется уже в тридцатидвухлетнем возрасте.

Любопытным примером художественного анализа некрофилии является также повесть О. Постнова *Антиквар* (2013) о сорокалетнем любителе древностей. Потомственный антиквар, выросший в доме, в котором все увлекались стариной, он не способен любить ничего, что ассоциируется

¹⁹ Подробнее см.: Л. Шевченко, *Сакральное и профанное в романе П. Крусанова „Мертвый язык”*, „Studia Rusycystyczne Uniwersytetu Jana Kochanowskiego” т. 21, 2013, с. 113–123.

²⁰ Д. Бортников, *Синдром Фрица*, Санкт Петербург 2002, с. 16, 20.

с живой жизнью. Все, и его видеотека, представленная фильмами с красноречивыми названиями (*Ночь живых мертвецов*, *Рассвет мертвецов*, *День мертвецов*, *Синдром Стендаля*, *Некромантик*, *Некромантик 2*), и доставшийся ему в наследство череп барона, и его постоянная фиксация внимания на мертвом, не говоря уже о его любимой повести Габриэль Виткопп *Некрофил*, раскрывают его устремления. Передавая поток его сознания, О. Постнов представляет переживание им своего рокового поступка — изнасилования во время педагогической практики трупа своей утонувшей в озере ученицы, в которую он был влюблен. Спустя много лет, выступая свидетелем по делу об осквернении очередной его возлюбленной (тоже школьницей и его ученицей) чужой могилы и осознавая, что именно он подтолкнул ее к этому, как в свое время, того не желая, родители подтолкнули его к любви ко всему мертвому, он думает, что не случайно в его семье был культ Лермонтова, не случайно ему всегда был „мил Пушкин, его мертвая царевна, его элегия «Придет ужасный час»», не зря его „[...] дед знал наизусть «Демона», а прапрадед ставил в домашнем театре «Испанцев», «Маскарад»”. И далее:

Что, разве не ждет дон Фернандо лишь повод, чтоб умертвить свою Эмилию, и после того не бежит с телом ее до конца пьесы? Что, разве Нина не слаще, не милей Арбенину в гробу, а Тамара — Демону? [...] И разве я этого не знал раньше? Всегда? И, если заглянуть вглубь, в самую совесть, в себя, разве не объяснял я все это тем, что любовь — последнее, что не пошло в наш век в тираж, не разбилось на отраженья? Любовь, любовь и за гробом — ибо как же отпустить ее туда, оставшись здесь? Я и не мог отпустить²¹

И в представлении трагедии самопознания героем себя, своей сексуальной некрофилии О. Постнов идет за Э. Фроммом.

В иной манере и с иными целями постмодернист В. Сорокин в рассказе *Степкина любовь*, представляющем собой оппозицию одноименному рассказу Василия Шукшина о любви, подробно описывает „акт некрофилии в очередь с могильным червем”²². Причем в данном случае, как отмечает И. Плеханова, сорокинский гипернатурализм — это как бы своеобразная деконструкцией самой „[...] «народности»: [...] иллюстрация скабрёзной частушки и романтического клише «любовь сильнее смерти». И наглядное подтверждение связи мортальных настроений с эстетикой некрофила”²³.

Как видим, основные векторы освоения темы смерти в русской прозе последних десятилетий устремлены к углубленному постижению самых различных аспектов как умирания, самой смерти, так и всей связанной с танатологией проблематики, к расширению диапазона изображения суще-

²¹ О. Постнов, *Антиквар*, Санкт-Петербург 2013, с. 278.

²² И. Плеханова, *Современная литература...*, с. 107.

²³ Там же, с. 108.

ствующих ныне в mortalных пространствах, овладению новыми способами представления танатологической проблематики в целом. Их детальное изучение и анализ, конечно же, требуют своего продолжения.

Библиография

- Алексиевич С., *Чернобыльская молитва (Хроника будущего)*, „Дружба народов” 1997, № 1.
- Балакин А., „*Неисторический роман*” о познании, отречении, пути и покое, „Colta.ru” 20.02.2013, arhives.colta.ru/docs/1364.
- Басинский П., *Светящаяся тьма*, „Российская газета. Федеральный выпуск”, № 5945 (272), 26.11.2012, <https://rg.ru/2012/11/26/basinskij.html>.
- Бортников Д., *Синдром Фрица*, Санкт-Петербург 2002.
- Вайль П., „*История устная и частная*”, Радио „Свобода”, 31.05.2008, www.swoboda.org/a/449920.html.
- Водолазкин Е., *Лавр*, Москва 2016.
- Гордович К., *Творческая индивидуальность писателя*, Санкт-Петербург 2009.
- Ермаков О., *Знак зверя*, „Знамя” 1992, № 6, № 7.
- Красильников Р., *Образ смерти в литературном произведении: модели и уровни анализа*, Вологда 2007, http://window.edu.ru/catalog/pdf2txt/499/66499/38718?p_page=39 [дата обращения: 11.02.2017].
- Красильников Р., *Типология танатологических мотивов в литературе*, www.culturalnet.ru/main/getfile/2171.
- He все об Эдуарде Лимонове... Статья Lucjan Suchanek из книги Parias i Heros. Twórczość Eduarda Limonowa*, „Livejournal”, ed-limonov.livejournal.com/987353.html.
- Плеханова И., *Современная литература: витальность VS мортальность?*, [в:] *Философия жизни в русской литературе XX–XXI веков: от жизнестроения к витальности*, Иркутск 2013, [https://books.google.pl/books?id=118\\$BQAAQBAJPG+PA3&1pg=pa3&db=Плеханова+И.+современная литература](https://books.google.pl/books?id=118$BQAAQBAJPG+PA3&1pg=pa3&db=Плеханова+И.+современная литература).
- Постнов О., *Антиквар*, Санкт-Петербург 2013.
- Прилепин З., *Патологии*, Москва 2009.
- Снегирев А., *Внутренний враг*, [в:] его же, *Чувство вины*, Москва 2013.
- Хоббель М., *Бабочка, бедный листочек*, [в:] М. Хоббель. *Бабочка, бедный листочек: повести и рассказы*, Минск 2012.
- Хуцишвили К., *DEVIA NT*, Москва 2012.
- Чанцев А., *Эстетический фетишизм. Смерть, революция и теория будущего у Ю. Мисимы и Э. Лимонова*, „Вопросы литературы” 2005, № 6, magazines.russ.ru/voplit/2005/6/ch1.html.
- Шевченко Л., *Сакральное и профанное в романе П. Крусанова „Мертвый язык”*, „Studia Rusycystyczne Uniwersytetu Jana Kochanowskiego” т. 21, 2013.
- Suchanek L., *Paris i Heros. Twórczość Eduarda alimonowa*, Krakow 2001, (статья из книги), ed-limonov.livejournal.com/987353.html [дата обращения: 5.05.2017].

On the vectors of studying of the topic of death in modern Russian prose

Summary

In Russian prose of the past decades, one can see the broadening of the scope of mortal spaces presented. Traditional chronotopes of the trench war, battlefield, hospital, deathbed, cemetery, sites of murder and suicide are now complemented by the chronotope of exclusion zones after environmental or other catastrophe, the chronotope of foreign land of long-distance and hybrid warfare, and the chronotope of acts of terror and territories suffering from pandemics. There appear new angles of comprehension of the thanatological characters, plots, and topics. The article deals with the analysis of how the aforementioned are reflected in the works by S. Aleksievych, O. Yermakov, Z. Prilepin, E. Vodolazkin, O. Postnov, K. Khutsishvili, D. Bortnikov, M. Hobbel and other authors.

Keywords: thanatology, mortal space, thanatological plots and characters, semantic of death, necrophilia

До питання про напрямки розвитку теми смерті в сучасній російській прозі

Резюме

В російській прозі останніх десятиліть спостерігається значне урізноманітнення зображуваних мортальних просторів. Традиційні хронотопи війни, поля бою за свою вітчизну, шпиталю, кімнати, де вмирає людина, доповнюються хронотопами зони відчуження після техногенної катастрофи, ареалу чужої землі, де тепер відбуваються дистанційні та гібридні війни, хронотопами скоєння терористичних актів та територій поширення пандемії. Відкриваються нові ракурси бачення та осмислення танатологічних героїв, сюжетів та тем. В статті йдеться про специфіку їхньої актуалізації у творах С. Алексієвич, О. Єрмакова, З. Прилепіна, Є. Водолазкіна, О. Постнова, К. Хуцішвілі, Д. Бортникова, М. Хоббеля та інших авторів.

Ключові слова: танатологія, мортальний простір, танатологічні сюжети та характери, семантика смерті, некрофілія