

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ ІМЕНІ В. Н. КАРАЗІНА
ФІЛОЛОГІЧНИЙ ФАКУЛЬТЕТ
КАФЕДРА СЛОВ'ЯНСЬКОЇ ФІЛОЛОГІЇ

МІФОПОЕТИКА РОМАНУ М. ПЕТРОСЯН «ДІМ, В ЯКОМУ...»

Кваліфікаційна робота
студентки 2 курсу другого (магістерського)
рівня вищої освіти
спеціальності 035 «Філологія»
спеціалізації 035.03 «Слов'янські мови і літератури
(переклад включно), перша – російська»
освітньо-професійної програми
«Мова і література (російська),
створення текстового контенту та
креативне письмо»
Маслакової Олени Володимирівни

Науковий керівник:
Шеховцова Тетяна Анатоліївна,
доктор філологічних наук,
професор

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	3
РАЗДЕЛ 1. АСПЕКТЫ ИЗУЧЕНИЯ РОМАНА М. ПЕТРОСЯН «ДОМ, В КОТОРОМ...» В РАБОТАХ ИССЛЕДОВАТЕЛЕЙ СОВРЕМЕННОЙ ПРОЗЫ.....	5
РАЗДЕЛ 2. ГЕНЕЗИС И ТРАНСФОРМАЦИЯ МИФОЛОГИЧЕСКИХ ОБРАЗОВ И МОТИВОВ В РОМАНЕ М. ПЕТРОСЯН «ДОМ, В КОТОРОМ...»	15
2.1. Древний Египет и Ассирия	15
2.2. Античный мир.....	20
2.3. Христианские мотивы.....	25
2.4. Индийская культура.....	36
2.5. Славянский фольклор.....	38
ВЫВОДЫ.....	42
СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ.....	44

ВВЕДЕНИЕ

В современной литературе усиливаются новые тенденции, пришедшие на смену парадигме постмодернизма. Новая эпоха требует обновленного подхода к искусству, новых форм и концепций. В данном контексте особое внимание привлекает литературный неомодернизм как значимый вектор современной литературы. Новое направление, по мнению исследователей, представляется наиболее продуктивным с точки зрения развития литературного процесса [2, 17, 18]. Одной из важных черт неомодернизма в современной русскоязычной прозе ученые считают «концептуальную методологическую амбивалентность на границе реализма, модернизма и постмодернизма» [2].

Роман армянской писательницы Мариам Петросян – беспрецедентный эксперимент, отразивший особенности современного литературного процесса, – исследователи считают концентрированным образцом неомодернизма. Ученые отмечают неомодернистскую природу романа, выраженную в особенностях хронотопа, системы персонажей, способа повествования [12]. Новый феномен требует профессионального осмысления, позволяющего составить объективное представление о его месте в современном литературном процессе. В своих работах исследователи романа анализировали жанровую специфику произведения, особенности композиции, обобщенную мифологическую основу, литературные параллели, философскую составляющую. Однако детального, системного исследования мифопоэтики романа до сих пор не было предложено.

Цель данного исследования заключается в уяснении особенностей мифопоэтической структуры романа «Дом, в котором...».

Достижение этой цели предполагало решение следующих **задач**:

– изучить и систематизировать научную литературу, посвященную изучению творчества М. Петросян и романа «Дом, в котором...»;

- выявить архетипические и мифопоэтические элементы и уяснить их роль и значение в художественной структуре романа;
- обозначить основные мифологические источники романа;
- охарактеризовать место «Дома, в котором...» в современном литературном процессе.

Актуальность работы определяется интересом современного литературоведения к неомодернистским и неомифологическим тенденциям в новейшей литературе, недостаточной отрефлексированностью и отсутствием устоявшихся концепций текущего литературного процесса.

Объектом нашего исследования станет роман М. Петросян «Дом, в котором...». **Предметом** исследования будут мифопоэтические образы, мотивы, сюжетные модели в художественном мире этого произведения.

Теоретико-методологическую основу работы составили труды филологов, посвященные изучению поэтики «Дома, в котором...»: З. Зариповой, К. Тихомировой, К. Рождественской, Д. Быкова, М. Ремизовой, К. Синегубовой, Я. Солдаткиной, А. Белаш, а также работы Ю. Лотмана, З. Минц, Е. Мелетинского, А. Нямцу и др. ученых, занимающихся проблемами мифопоэтики.

В работе используются **методы** мифопоэтического и сопоставительного анализа, элементы интертекстуального и типологического подходов.

Научная новизна результатов исследования заключается в том, что в нем:

- системно проанализированы мифопоэтика и авторская концепция «Дома, в котором...»;
- уточнены место и роль «Дома, в котором...» в литературе современности.

Структура и объем работы. Работа состоит из введения, двух разделов, заключения и списка литературы. Общий объем работы составляет 50 страниц, из которых 43 страницы основного текста. Список использованной литературы включает 50 позиций.

РАЗДЕЛ 1. АСПЕКТЫ ИЗУЧЕНИЯ РОМАНА М. ПЕТРОСЯН «ДОМ, В КОТОРОМ...» В РАБОТАХ ИССЛЕДОВАТЕЛЕЙ СОВРЕМЕННОЙ ПРОЗЫ

Роман М. Петросян был издан в 2009 году и вызвал противоречивые прочтения. Ученые обратили внимание на сложность жанровой природы и неоднозначность эстетических характеристик. Сочетая в себе систему аллюзий и реминисценций, философскую составляющую, обращения к психологической природе человека и фантастический элемент, роман занимает уникальную нишу, нивелируя границу между интеллектуальной и массовой прозой [28, 50].

Д. Быков отмечает в произведении М. Петросян черты готического романа, стилизацию под средневековый роман, поэтику литературы барокко [6]. З. Зарипова определяет роман как «значимый образец полемики с постмодернизмом в современной русской прозе» [12]. М. Петросян вступает в диалог с авторами XX века, преобразовывает и развивает их идеи. Вслед за Булгаковым М. Петросян выбирает жанр философского романа. Исследовательница выделяет следующие специфические особенности произведения: неоднозначную семантику событий, отсутствие имен у персонажей, тройную структуру мира, многослойность образов действующих лиц, полимерный характер символики, мифологичность в качестве основного инструмента для построения сюжета [12].

В работах З. Зариповой и Я. Солдаткиной отмечается важность и естественность модернизма для литературы 2000-х, поскольку в данный период активно расширялись стилистические рамки, а взаимовлияние стилей стало особенно выраженным. Модернизм как направление смог предоставить специфическую манеру восприятия времени, актуального героя-человека искусства, находящегося в оппозиции к массовой культуре, многообразие аллюзий и реминисценций. Именно увлеченность поиском новых форм объясняет обращение к фантастическому элементу, что ошибочно

воспринимается как признак постмодернизма, но не тождественно ему [12, 44].

Исследователи включают роман М. Петросян в контекст магического реализма. Как отмечает А. Гугнин, для магического реализма важна поэтика первобытности. В романе «Дом, в котором...» данный элемент присутствует в избытке. По мнению В. Мескина и Л. Гайдаш, мистериальность романа основывается на свойственной магическому реализму игре реального и иллюзорного [9, 27].

З.А. Зарипова выдвигает предположение о неомодернистской природе романа, не исключая магический реализм как художественный метод, и отстаивает свою точку зрения, вступая в полемику с критиками Е. Молдановым и К. Рождественской, которые отмечали в книге постмодернистскую направленность, а также сторонниками модернистского прочтения Я. Солдаткиной, М. Ремизовой, Е. Биргер. С целью доказать ошибочность данных суждений, автор научной работы сопоставляет художественный метод М. Петросян с совокупностью методов модернизма, постмодернизма, магическим реализмом (См. табл. 1) и приходит к выводу о доминирующей неомодернистской составляющей [12].

Ученые неоднократно обращали внимание на сложность романной конструкции. Согласно З. Зариповой, роман имеет нетипично сложную композиционную структуру, образующую троереальность из Наружности, Изнанки и переходного пространства – Дома. Сюжетные линии одних персонажей проходят через всю хронологию повествования, других – завершаются на первом участке, оставляя отголоски для рефлексии в будущем.

М. Ремизова считает одной из главных особенностей романа ощущение «не до конца не разгаданной тайны», размывание границ между повседневностью и миром мифа. Структура романа метафорична и мифологична, она выступает «проекцией космоса, где есть место всему: полноте и пустоте, завершенности и незавершенности, кристальной ясности и

беспредельной необъяснимости» [39]. Финал делает композицию уникальной, когда сюжетные линии приходят к логическому завершению, но одновременно и оставляют поле для бесконечных вариантов развития событий в альтернативных реальностях.

Автор научной работы выделяет проблему инициации как ключевой фактор композиции. Инициация – прохождение испытания, связанного с нравственным выбором, необходимое для перехода на новый виток. Испытание традиционно связано с переходом на другую сторону бытия, что отражается в актуальном для идеи сюжете, где Дом – перекресток миров. Комплекс инициации прочитывается в ситуации выбора, переходном возрасте и поиске своего места в одном из миров, а также страхом, при котором персонаж теряет целостность и обращается в бегство [39].

Д. Быков отмечает в романе отказ от поэтических новшеств в пользу эстетизма и называет в числе композиционных недостатков наличие эпизодов и лирических отступлений, концептуально оправданных, но не сюжетно-смыслообразующих; а также систему чеховских ружей, для эффективной работы требующей «более точной организации текста» [6].

К. Рождественская напоминает, что М. Петросян – профессиональный художник-мультипликатор, а потому литературная стройность композиции заменяется театральной с единством места и множеством театральных масок, под которыми истинные лица персонажей – это «провал в глубокую древность» [40, 41].

К. Тихомирова констатирует нелинейность композиции, которая запутанно разрастается в ширину, подобно ключевому образу – Лесу. По мнению исследовательницы, в композиции просматривается модель романтизма с удвоениями действительности, сквозным мотивом зеркальности и уходом от будничности. Но в произведениях романтизма автор, как правило, разграничивает реальность и фантастический элемент. В мифологизированном тексте М. Петросян этого нет. Особенность мифа в том,

что все безоговорочно верят в его реальность. Как писал А. Лосев, миф является «вещественно и чувственно творимой действительностью» [23].

Особое внимание исследователи уделяют анализу мифопоэтической природы романа. З. Зарипова показывает, что мифологические аллюзии присутствуют на всех уровнях. Выделяются мифологичность места, времени и героев. По мнению М. Ремизовой, Дом – метафора утробы с невоплотившимися душами, «им предстоит родиться для обновленного мира, зачаток которого они несут в себе» [39]. Дом в романе – пространственная мифологема и образ мира, своеобразный космос, противопоставленный хаосу Наружности. Существуют в романе и другие пространственные мифологемы – Лес как метафора потустороннего, области смерти и Дуб, мировое дерево, произрастающее сквозь миры [4].

Мифологичность времени определяется отсутствием привязки к определенному периоду. Присутствует сосредоточенность на цикличности времени, повторяющихся событиях, отказе от естественного хода времени и страхе перед будущим. Время в стенах дома измеряется мифологизированными отрезками времени, привязанными к сезонам года [46].

Мифологические аллюзии составляют язык мира Дома и служат ключом к его пониманию. Дом – переходное пространство между мирами, обладающее теневой стороной. Между пространством и его обитателями происходит обмен – они наполняют его легендами, мифологией, ритуалами, а оно в свою очередь меняет и одаривает их. Дом в повествовании воспринимается как прихотливая божественная субстанция, обладающая волей и способная диктовать условия. К. Тихомирова обращает внимание на присутствие в тексте мифологемы яйца, представляющего собой Вселенную, из которой предстоит вылупиться в иную реальность [46].

По мнению К. Тихомировой, художественный мир Дома причастен одновременно и к первобытной, и к современной авангардной культуре. Акцентируя внимание на параллели граффити-наскальная живопись, автор

подчеркивает тему художников-авангардистов, которые обращались к архаике и мифологии. Мир Дома – рафинированная архаика, живущая в подсознании читателя как детство современной культуры [46].

Согласно А. Белаш, автор вводит в текст традиционные литературные мотивы войны, игры, плетения, трапезы, что служит в пользу многоплановости интерпретаций. Сквозным является мотив дружбы, предательства и прощения. Сцена с трапезой на пересечении миров – реминисценция на Тайную Вечерю, где Сфинкс прощает предателя Македонского, спасает его от превращения в апокалиптическое чудовище, а мир от зла [3].

Согласно работе А.Ф. Лосева «Вещь и имя», разум побуждает человека искать подлинную действительность, имена закреплены за вещами. Та же мысль продолжается в работах ученого «Миф – развернутое магическое имя» и «Диалектика мифа»: миф – личностная форма и не что иное, как развернутое магическое имя. Если Дом – основная мифологема, а мифологичность проступает в деталях на всех уровнях повествования, то важными деталями являются имена персонажей. Символика имен в романе связана с ритуалом имянаречения, совмещенным с инициацией – получением связи с высшими силами [22].

Как полагает К. Тихомирова, мифологичность персонажей выражена в отказе от привычных имен, который помогает скрыть их принадлежность к определенной стране или культуре. Сопоставимость героев с персонажами других произведений, родственность мифов и верований народов мира предлагает читателю для понимания сюжета обратиться к теории Юнга об архетипах. Все имена раскрывают суть героев и намекают на их роль в сюжете. Согласно К. Тихомировой, автор романа провела беспрецедентный текстовый эксперимент, поставив периферийные онимы на место ядра ономастического пространства. Автор дает около 150 прозвищ для персонажей, что служит реализации творческого замысла, который предполагает создание собственного мира героев, не связанного с реальностью. Такой подход не

только мифологизирует героев, но и упрощает формирование их образов в восприятии читателя, поскольку в агнониме уже заложена информация не только о внешности, характере, увлечениях или привычках героя, но и о перспективах становления [34]. Прозвище становится носителем ассоциативного фона, с которым в сознании читателей актуализируются определенные представления и образы. Имена собственные в романе М. Петросян являются реминисцентными, поскольку отсылают читателя к объектам реальной действительности и других художественных миров. Реальный мир при этом – «один из возможных, существующий наряду с множеством виртуальных художественных». Внешняя форма имени совпадает с названием объекта, о котором должен знать читатель, полностью или частично. Например, Табаки Шакал полностью совпадает с именем героя Р. Киплинга, в то же время – это реминисценция на египетского Бога Анубиса, мастера ядов, римского Хроноса – повелителя времени [15, 30, 37].

По наблюдениям критиков, система персонажей романа имеет динамичный характер, поскольку герои то становятся в фокус, то отходят на второй план. Второстепенные получают достаточно внимания и остаются самодостаточными, пока раскрывают драматургию основных героев. Система персонажей образует метафорическую сеть-паутину с домом в центре [12, 49].

С точки зрения З. Зариповой, произведение не имеет главного героя. Персонажи основного состава практически равноценны. К. Тихомирова предполагает, что главными героями романа являются Сфинкс и Слепой, поскольку их сюжетная линия – основа для прочих, а конфликт – центральный в произведении [12, 46].

А. Белаш рассматривает «Дом, в котором...» в мифопоэтическом и символическом аспектах. Мифопоэтические корни персонажей, по мнению исследователя, связаны с религиозными традициями мира, как христианской, так и с языческими [3].

Богатство культурного и литературного фона романа побуждает ученых рассматривать его в различных контекстах. Больше всего ассоциаций

возникает с романом «Мастер и Маргарита». С точки зрения З. Зариповой, М. Петросян, как и М. Булгаков, строит сюжет таким образом, что необратимый поворот судьбы персонажа – его прямая ответственность. Авторы позволяют героям облегчить личную участь через отказ от нравственных ценностей, распоряжаться своей судьбой через неотъемлемое право выбора. Подобно Ивану Бездомному, Курильщик принадлежит к архетипу героя-художника, хранящего в себе силу искусства, преображающего внутренний мир творца и окружающую действительность [12].

Я. Солдаткина сравнивает «Дом, в котором...» с «Мастером и Маргаритой» на типологическом и преемственном уровнях по категории «дом/бездомность» как литературно и социокультурно близкие произведения. Кроме модернистского мировоззрения, романы связаны темой взаимоотношений творческого человека и социума, жизни и смерти. Для М. Булгакова, как и для М. Петросян, важна тема духовного восхождения-нисхождения между «высшим и низшим мирами». В творчестве М. Булгакова присутствует образ Дома-Антидома. Дом у М. Петросян также пограничье между земным и потусторонним или небытием. Природа Дома двойственна, одновременно принадлежит добру и злу. Как и у Булгакова, это вертикальная модель мироздания или переходное пространство, связующее воедино противопоставленные категории полета и падения. Медиатор предоставляет равные возможности как для первого, так и для второго, но выбор зависит не от него, а от героев [44].

Как показывает Я. Солдаткина, «Белую Гвардию», «Мастера и Маргариту» и «Дом, в котором...» объединяет ситуация нравственного выбора, который в случае с условной подростковостью героев последнего романа сопоставим с инициацией. Она приобретает черты смерти/возрождения или перехода в небытие, а также сопоставима с дьявольским искушением в «Мастере и Маргарите», определяющим иерархическое положение героев между духовностью и бездуховностью и

воздаяние им. Земной Дом становится ступенью к абсолюту или гармонии. Категория дома/бездомности используется как художественный инструмент, противостоящий «хаосу бытия» [44].

Сравнение романа М. Петросян с романом С. Соколова «Школа для дураков» позволяет отметить скольжение между модернизмом и постмодернизмом вместе с обращением к образу «ребенка-инвалида», наделенного творческими способностями и сакральным знанием. Стилистические сходства можно сравнить по четырем пунктам: параллелизм в изображении замкнутой картины мира в произведениях, соотношение «реальности» и «фантастики», ситуация выбора, инициация персонажей через преодоление страха [12].

Согласно М. Ремизовой, роман М. Петросян производит обманчивое впечатление ремейка «Повелителя мух» У. Голдинга. Если У. Голдинг рассуждает о тонкой заслонке цивилизации, за которой прячется примитивный дикарь, то М. Петросян высказывает скепсис по поводу абсолюта цивилизованности, которая скорее мешает человеку обрести настоящего себя, чем охраняет от Зверя. К. Тихомирова противопоставляет «Дом, в котором...» «Повелителю мух», поскольку У. Голдинг пишет о неизбежной в испытаниях утрате человеческого лица, а М. Петросян – о трудной победе в Человеке человеческого [39, 46].

К. Синегубова анализирует интертекстуальные связи романа со сказками Г. Х. Андерсена: «Русалочка», «Красные башмачки», «Снежная королева». Исследовательница также выделяет в тексте романа мотивы творчества Г. Мелвилла, Л. Кэрролла, Дж. Барри, В. Крапивина, С. Кинга, Л. Пантелеева, «Книги Джунглей» и городской легенды о Гаммельнском Крысолове. Достаточно подробно характеризуются переклички с художественным миром Аркадия и Бориса Стругацких: стилистика повествования и авторский подход, декларирующий принцип «деланого безразличия взгляда, как будто ты не увидишь ничего важного, если будешь

смотреть на объект напрямую, и не узнаешь ничего нового, если тебе всё скажут сразу и не дадут догадаться самому» [35, 43].

К. Тихомирова различает в романе отголоски произведений Дж. Толкиена, а также находит типологическое сходство с фэнтезийным циклом «Хроники Ехо» М. Фрая [46].

По мнению Д. Быкова, мир романа «Дом, в котором...» – это мир сверхчеловека. И если Стругацких и М. Веллера интересует, как сверхчеловеки поступят с людьми, то М. Петросян создает рафинированный замкнутый мир сверхчеловеков, в котором сверхчеловек вращается в собственных проблемах и сосредоточен на совершенствовании действительности без насилия. Это модель нового мира, пошедшего по трудному индивидуальному пути. Сверхчеловек – не добро, но и не абсолютное зло. В романе разграничивается истинная сверхчеловечность и образ мышления заслуженных изгоев, которые воспользовались постулатом о «смерти морали» для потакания собственным слабостям [6].

Как отмечает М. Ремизова, мир романа – модель мифологического сознания за гранью реальности. Это роман-миф об устройстве Вселенной в прошлом, настоящем и будущем одновременно. Автор отражает в произведении кризис современной цивилизации и предвидит ее крушение, катастрофу привычного мироустройства, восприятия человеком себя, общества и мира вокруг. Основа проблематики «Дома, в котором...», по М. Ремизовой, в метафоре тонущего корабля, где отказавшийся сойти обречен, а спасается строящий собственный плот и смело отплывающий в неизвестность. Произведение приобретает характер романа-мифа о новом мире [39]. По мнению К. Рождественской, это история о закольцованном времени и человеке, делающем шаг в новом направлении [41].

Представляется уместным при определении художественной специфики романа М. Петросян учитывать характеристики неомодернизма, предложенные в работе М. Безрукавой. Это, прежде всего, «стремление к принципиально индивидуализированному, субъективному типу

повествования; авторская мысль о необходимости воссоздать в пределах творчества персональный идейно-художественный мир как форму существования героя и сюжета; особый интерес к историсофским и метафизическим проблемам, решаемым в неканонических контекстах», публицистичность в сочетании с мыслью о возможной теургичности художественного произведения; «трансформация антиутопического дискурса в утопическое повествование; настойчивый поиск архетипов, способных помочь в утверждении собственной литературно-мировоззренческой программы; стабильный интерес к пустоте как форме активизации проблемности, драматизма и трагизма человеческой жизни» [2]. Исследовательница подчеркивает значимость нравственно-философских интенций, тенденций к мифологизации и выбора героев, которые стремятся к обособлению от коллективности, от разных форм тоталитаризма ради реализации той или иной «неканонической» сущности, зачастую даже провокационной.

Выводы к Разделу 1.

Одним из наиболее дискуссионных вопросов, связанных с изучением романа М. Петросян, является вопрос о его эстетической и жанровой природе. Анализируя жанр, композицию, хронотоп, систему образов, литературные связи романа, исследователи делают акцент на доминирующей мифопоэтической составляющей художественного метода. В научной литературе, посвященной «Дому, в котором...», обозначен общий вектор мифопоэтического анализа текста, указывающий на внутренний полилог экзистенциальных взглядов и обновленной традиционной этики, скрытой под слоем архаичного эстетизма. Эта обширная тема требует более детального рассмотрения в контексте взаимопроникающих мифологических связей разных культур, задействованных для реализации авторского замысла.

РАЗДЕЛ 2. ГЕНЕЗИС И ТРАНСФОРМАЦИЯ МИФОЛОГИЧЕСКИХ ОБРАЗОВ И МОТИВОВ В РОМАНЕ М. ПЕТРОСЯН «ДОМ, В КОТОРОМ...»

Методика анализа мифопоэтического текста предполагает три задачи:

- выявить мифологические мотивы на разных уровнях повествования и проследить их трансформацию относительно первоисточника;
- сопоставить действия, образ и линию развития персонажа с мифологическим прототипом;
- определить значение новосозданного мифа для действительности персонажей, культурного контекста и реализации идеи автора [16].

Постараемся проследить особенности воплощения и трансформации мифологических образов и мотивов в романе М. Петросян, группируя их в соответствии с культурными источниками.

2.1. Древний Египет и Ассирия

Антагонистичные типажи ключевых персонажей романа – Слепого и Сфинкса – накладываются на образы богов-братьев Сета и Осириса, напоминая о мифологеме темного двойника, через которого главный герой познает себя, как Нарцисс, смотрящий на отражение в воде [24]. Сет – бог песчаных бурь, войны и смерти, изначально защитник Ра, победитель змея Апопа, воплощения темных сил; в поздних упоминаниях приобретает черты персонифицированного абстрактного зла [37]. Персонаж М. Петросян также выполняет охранную функцию, является сильным бойцом на грани сверхъестественных возможностей, контролирует сильные эмоции, производит зловещее впечатление и не умеет располагать к себе людей. Тотем Слепого жираф – одна из ипостасей Сета. Осирис – бог возрождения, вечной жизни, обновления, урожая и процветания. Он считается правителем подземного царства, но в некоторых вариантах культа встречается

вознесенным к Ра. Его культ связан с календарными разливами Нила и символикой воды как источника жизни в засушливой местности. Для древних египтян творение мира повторялось каждое лето с паводком великой реки. Мифическое существо Сфинкс с головой человека и телом льва, воплощенное в статуе, смотрящей на восток, олицетворяет солнце и фараона. По египетскому солнечному зодиаку время льва выпадает на июль-август – время разлива Нила. Следовательно, имя Сфинкс имеет буквальное значение «разлив Великого Нила, или жизнь». В повседневном облике Сфинкса преобладают зеленый, синий, бирюзовый – цвета возрождения и бессмертия в египетской культуре. В Доме он появляется летом, в солнечный полдень. Каждое его появление на улице сопряжено с зеленью и теплом. Во многих сценах ему сопутствует вода и водные мотивы. Ключевые моменты общения Сфинкса и Курильщика проходят среди раковин и капающих кранов. Курильщик сравнивает его с водяным. В финале герой проходит через внутреннее перерождение [25].

Девушка Сфинкса, Русалка, также связана со стихией воды. Ее образ сопоставим с одной из рыбок-лоцманов, ведущих ладью солнца Ра и Осириса. В древнеегипетском папирусе «Весткар» есть сказка с мифологическим сюжетом, в которой «опечаленный сердцем» царь Снофру с двадцатью жрицами плыл через озеро на ладье. Девушки, одетые в сине-зеленые ювелирные сети, гребли, выстроившись вдоль бортов, а царь, любуясь ими, возвращался к жизни. На носу ладьи стояли две Нефрут – младшие жрицы богини любви Хатхор. Их волосы украшают подвески в виде рыбок из священного камня бирюзы, символа богини [45]. Сюжет построен вокруг потери и возвращения одной из них. Сказка обыгрывает миф о черной ладье Мессектет, в которой солнце после пересечения западного горизонта плывет по пространству иного мира. В это время оно набирается жизненной силы для нового дня и не может светить полноценно. Тогда из него выплывают две рыбки – Абту и Анет или богиня Исида и праматерь богиня Нейт. Они освещают ладье путь. Русалка символически носит традиционные атрибуты

жрицы Хатхор – сетчатую жилетку, бусины и колокольчики в волосах, а в канун Выпуска получает в дар от Слепого украшение – рыбку-погремушку, которую аутентично вешает на один из локонов. Для древнего египтянина звук – это жизнь, нечто априори противостоящее смерти. Наряд жрицы, издающий звук, – музыкальный инструмент вечной жизни. Связанный с персонажем мотив плетения сетей, согласно орфизму, выступает метафорой возникновения животного мира, что намекает на связь с тотемной культурой Дома. Образ Русалки воплощает ласку, заботу и надежду, способную провести царственного героя через мир теней к возрождению.

В романе фигурирует образ крокодила. Маг Табаки сравнивает мимику Габи, олицетворяющей трагическую распущенность, с крокодилей щелкающей пастью, вызывая ассоциацию со сказкой о фараоне Неб-Каа, жреце-чтеце Убаунере и его неверной жене. Согласно сюжету, восковая фигурка крокодила, слепленная жрецом, оживает и съедает простолюдина, с которым женщина изменяет мужу. Женщина, изменившая жрецу, гибнет [45]. В египетской культуре фигурки крокодила прятали под супружеским ложем, как предостережение от измен. Комнаты, пускающие к себе Габи, демонстрируют поверхностную связь с духовным миром и выбирают судьбу простых смертных, где «дети, и стадо овец, в огороде картофель, и в доме уют». Символически их предводителем становится Смерть, желающий развеять тоску, прожив земную жизнь.

В широком понимании крокодил – это Себек, дух воды, жизненно важного половодья, отпугивающий силы тьмы, оберегающий богов и людей. В детстве Сфинкс спит в кабинете Лося, обнимая плюшевого крокодила. Парящий на верху композиции крокодил становится тотемом Рекса, связанного позже с образом Бога.

Табаки Шакал – древнеегипетский Анубис, страж мира мертвых, мастер мумификации и знаток целебных зелий. У древних греков он соотносится с Хроносом, богом времени, который у древних римлян называется Сатурном.

В финале Сфинкс получает в дар некое перо. Если учесть, что в роли дарителя выступает Шакал Табаки, он же Анубис, это перо принадлежит богине божественного миропорядка и закона Маат, которая управляет временами года, а также взаимодействием людей и богов. Она вместе с Анубисом присутствует на загробном суде Осириса. Богиня взвешивает душу умершего при помощи пера истины [37]. Это перо как благословение и получает Сфинкс, чтобы восстановить порядок и справедливость.

Кроме древнеегипетского бога, прототипом Табаки является персонаж армянской мифологии Жук у Жаманак – персонификация времени. Его описание в энциклопедии практически дословно повторяет то, что метафорически рассказывает о себе Табаки в ночь накануне выпускного.

Жук у Жаманак изображается в армянском фольклоре как седовласый старец. Он сидит на вершине высокой горы или на небе и держит в руках два клубка, белый и черный. Белый символизирует день, черный – ночь. Старичок разматывает по одной стороне горы белый клубок и одновременно сматывает черный. Когда белый клубок достигает подножия, а черный вершины, начинается день и заканчивается ночь. А затем наоборот. В книге черный клубок, был заменен на красный, чтобы Старичок руководил не сменой дня и ночи, а более глобально – колесом года. Соответственно, белый клубок книжного Старичка символизирует зиму, а красный – приход лета [5].

Сюжетно со Старичком-Временем-Табаки связаны Белый и Красный драконы. Хронологически в романе кульминация с перерождением и осознанием собственной сущности в арке Белого дракона выпадает на зиму, Красного – на лето. Кроме хтонической сущности образы Белого и Красного дракона имеют христианские мотивы. Белый со вторым именем Лорд олицетворяет космос, созидание, покой, положительную вечность, противостоящую дурной бесконечности, что роднит белый цвет зимы с днем. Красный олицетворяет хаос, энергию разрушения, праведный гнев и силы возмездия, апокалиптические мотивы, что роднит его с ночью из оригинальной сказки. Это обстоятельство делает сказку отчасти вывернутой

наизнанку. Зима из времени действия сил зла превращается во время созидания и покоя, а весна становится злом, несущим перемены и конец всего сущего, что коррелирует с картиной мира Табаки [19]. Данный персонаж – добровольный обитатель дворца Снежной королевы, метели, дурной бесконечности, где Лорд-Кай не может сложить из льдинок слово Вечность. Табаки, как Герда, стоит возле Лорда-Кая, пытаясь уберечь друга от губительной участи [20].

Также триумвират Табаки, Лорд, Македонский может быть аллюзией на праздник календарного цикла. Кличка Красного дракона Македонский намекает не только на образ Александра из творчества Бергмана, но и на популярный в Македонии праздник весны, или смены времен года, символами которого являются красный и белый цвета.

Имя Кузнечик отсылает к понятию души Ба, которая традиционно изображается в виде кузнечика, достающего в прыжке до небес. Олицетворяет чувства, эмоции и совесть человека, нравственный императив, обладает способностью перемещаться между миром живых и миром мертвых, а также путешествовать в мире сновидений. Олицетворяет наиболее светлую и открытую сторону Сфинкса, спрятанную вглубь после трагедии предыдущего выпуска. Также Ба олицетворяет аист – тотем Макса, светлого двойника порочного Рекса.

Беседа Горбача и Слепого является аллюзией на сказку «О потерпевшем кораблекрушение», в которой человек, выброшенный на изобильный остров, прячется на дереве, а к нему приходит благой змей и рассказывает о том, что остров является потусторонним миром. В тексте романа со Слепым ассоциируются змеи и лягушки – инертные существа из досотворенного мира, потаенных топей, неведомого пространства, засыпающие в предвечных холмах, когда восходит солнце, а вместе с ним и космос, приходящий на смену хаосу.

Из древнеегипетской культуры автор почерпнула отношение к наготу как к правомерному явлению, идею о сакральности имен и внимание к запахам, отражающим природу существа [45].

Взаимоотношения Сфинкса и Слепого также отражают сюжет поэмы о Гильгамеше – беспокойном правителе и его названном брате Энкиду. Кузнечик, как и его прототип, очеловечивает получеловека-полузверя, затем, следуя за его потребностями, подчиняет природу и создает конфликт с богами. В наказание боги разлучают друзей. Слепой, как и Энкиду, уходит в загробный мир. В поэме присутствует даритель Утнапиштим, схожий с библейским Ноем, награжденный бессмертием за сохранение жизни после апокалиптического потопа. В книге его роль отдана Табаки. Но в отличие от Гильгамеша Сфинкс идет к мудрецу за тайной возможности заново прожить жизнь не для самого себя, а для друга. Он не стремится создать наследия в виде величественных стен и таким образом обрести бессмертие. Цветок, возвращающий молодость, изначально предназначен другу-змею, обитателю подземного царства. Наследие Сфинкса – открытость Слепого к миру и лучшая участь для остальных обитателей Дома.

2.2. Античный мир

Прообразом конфликта старших становится Троянская война, отправной точкой для которой послужила история любви самой красивой девушки и предводителя вражеского лагеря.

Табаки в восторге от «Иллиады» и «Одиссеи», историй Осады и Возвращения, историй о младшем сыне-искателе славы и старшем-хранителе наследия, которые человечество будет пересказывать вечно. Он переживает архаичные сюжеты о кровавых битвах, героях, богах и чудовищах, где даже в моменты радости подстерегает опасность, так живо, словно является их современником. Произведения Гомера – не литература в современном понимании, это песни для устного исполнения певцом-сказителем, наиболее

раннее словесное искусство. В них эпическое повествование формируется по принципу нанизывания деталей. Произведение кажется перегруженным, но для эпоса нет ничего второстепенного – каждая деталь представлена, написана и пропета с равным вниманием и уважением. Для гомеровского эпоса свойственна эпическая ретардация, когда для объяснения какого-либо эпизода повествование отступает назад, как сноска, вставленная прямо в текст, а затем возвращается к моменту. Это напоминает структуру романа, героем которого является Табаки. При каждом новом исполнении эпоса певцом рамка основных формул и мотивы одни и те же, но детали отличаются, что метафорично отображено в идее кругов, расходящихся по воде [33].

Если Табаки-рассказчик – это певец-сказитель, то Дом – это произведение певца-сказителя, которое отдаляется в архаику по мере того, как время движется вперед. Могло бы двигаться вперед, если бы в пространстве Дома оно не было цикличным. Табаки-сказитель – хранитель коллективной памяти, он создает и сохраняет мир, сохраняет время. Божественный старец, который все слышал, все видел и все предчувствовал. Он же – хитроумный Одиссей, который из «Иллиады» – истории о войне, перемещается в «Одиссею» – историю о том, что наступает после. Табаки каждый раз в ночь выпуска делает шаг назад на следующий круг, всегда движется вперед и всегда возвращается Домой, на родную Итаку. Табаки-Гомер и Табаки-Одиссей становится героем и автором собственной песни – происходит двойная мифологизация образа [13].

Русалка, уходящая вслед за Слепым, ассоциируется с Персефоной, женой правителя мира теней, Аида. Девушка, которая «исчезает с первыми признаками грозы и появляется с первыми лучами солнца», как и ее мифологическая предшественница, часть времени проводит в верхнем мире, часть на Изнанке. В Доме их отношения со Сфинксом развиваются весной и летом. Когда сфинкс отрекается от Дома, Русалка исчезает на всю осень и зиму, а появляется вновь как символ новой надежды после раскаяния героя, когда зима поворачивает на весну [13, 31, 32].

В финале Сфинкс приобретает черты экзистенциального Сизифа, обманщика Смерти, обреченного в наказание на безнадежный труд. Замысел, которому герой упрямо следует, выглядит нереализуемым, но стоящим попытки воплощения из-за мотивации героя [14, 42].

В лучшей из своих утешительных грез Горбач видит себя стариком, живущим на барже и спасающим утопленных собак. Образ навеивает ассоциации с Хароном, переправляющим души через Стикс. Собаки заменяют людей, потому что герою еще предстоит научиться безусловной любви, которую гораздо труднее чувствовать к людям [48].

Прыгуны теряют память при попадании на Изнанку, как души мертвых пьющие из Леты перед входом в загробный мир. Эту же мифологему пересказывает Сфинкс в сказке о Криворогих, метафорических счастливых глупцах, предпочитающих реальности дурман искусства [48].

В книге присутствует образ Медузы Горгоны. Хорхе Луис Борхес, чья «Книга вымышленных существ» цитируется перед главой о Крысе-василиске, сводит воедино образы василиска и Медузы Горгоны. Эти черты присущи Слепому и Крысе. Змееподобность Слепого отмечают Сфинкс и Ральф, Ральфу в разговоре со Слепым чудится, будто в него вот-вот плюнут ядом, также он отмечает тяжелый ледяной взгляд Слепого. Крыса схожа обликом со Слепым как сестра, обладает ядовитой манерой общения, а в облике Саары ядовита в прямом смысле. Ее взгляд обладает мистической силой. Человек, смотрящий ей в глаза, видит худшее в себе. Крыса вылупилась из яйца, как василиски по античному поверию рождаются из яиц птицы ибис, если та питается яйцами змей. Ибис – священная птица в египетской культуре, символ Тота, бога мудрости, устанавливающего через письменность связь с миром божественного [45]. Там же присутствует и василиск, называемый уреем, что переводится как «вечность». Урею свойственно бессмертие и способность убить любое существо. Иероглиф *урей* обозначает Солнце или богиню-кобру Уаджет, фигурка которой крепилась над лбом фараона как символ власти.

Вслед за древнеегипетской греческая традиция рассматривает голос в контексте противопоставления мертвого и живого. Например, легендарный музыкант Орфей, играя на лире, очаровывает Аида и пытается вывести из царства теней возлюбленную Эвридику. Так и Сфинкс, коллекционер старинных музыкальных инструментов, выводит в мир людей Русалку, а затем и Аида-Слепого.

В тексте также присутствует сирена, очередной намек на «Одиссею». Хищник Саара поет в глубинах Леса, приманивая добычу. На его голос выходит Слепой, платит кровью за песни и засыпает. Проснувшись в реальный мир из логова Саары, он оказывается в нужном месте, в нужное время, чтобы спасти василиска Рыжего, ипостась Смерти, которая олицетворяет рождение в новую жизнь после пути земного. Саара в облике Крысы также василиск, вторая ипостась Смерти, противоположная Рыжему, отвечающая за прекращение земного существования. Крыса в средневековой традиции ассоциируется с чумой, смертью. Спасая Рыжего, Слепой теряет возможность спасти Краба, так как не может находиться в двух местах одновременно, и рискует из-за ослабленности потерять статус вожака. Но гибель Краба подталкивает его к решению проблемы обезглавленной Шестой и позитивному финалу для ее обитателей, а также к нейтрализации конфликта Черного. Таким образом голос сирены несет жизнь и смерть, представляется сакральным оглашением божественной воли.

В ту же ночь проводится обряд, характерный для древних Сатурналий. Календарно Самая Длинная выпадает именно на эти празднества, на что в тексте указывает приход снежной зимы и близость католического Рождества. Сатурналии в относительно новом периоде истории – праздничные дни, на которые рабы становятся равными господам. Но в более древние времена на Сатурналии было принято избирать нового правителя, убивая старого. От этого и спасает Рыжего Слепой по воле судьбы.

В эпизоде, где Слепой, Лорд и Табаки готовятся к Ночи Сказок и параллельно разъясняют Курильщику ситуацию с притязаниями Помпея,

разыгрывается реминисценция на Парок – римских Богинь судьбы. Три друга, похожие на растрепанных ведем, перебирающих колдовские зелья, заведуют нитью судьбы самонадеянного лидера. Нона-Лорд, или Любовь – прядет нить и символически отмечает рождение, Децима-Табаки, или Хранитель времени, повествующий для Курильщика – наматывает нить и отмеряет время, Слепому-Морте предстоит эту нить перерезать, оборвать жизнь. Название главы, в которой это произойдет, «Последний бой Помпея» говорит о предрешенности события, не оставляя читателю пространства для догадок, и отсылает к картине «Последний день Помпеи» К. Брюллова, изображающей катастрофическую и неотвратимую гибель города по вине природной стихии. Смерть Помпея также называют естественной, как событие, подчиненное закону природы, неподвластному людям. Таким законом природы в Доме является высшая власть Слепого, данная миром невидимым для поддержания «баланса экосистемы».

Автор использует приемы, изложенные в «Поэтике» Аристотеля – античной теории драмы. Так, классическим примером перипетии становятся самоуверенные притязания Помпея на место вожака, когда герой не знает настоящего положения вещей. За этим следует вступление богини Немезиды, или немезис, который в свою очередь становится перипетией для Курильщика, поскольку меняет его положение на противоположное, надежда на обретение семьи оборачивается судьбой изгоя. К этому событию добавляется прием узнавания, когда персонаж, привыкший как творческая личность, что искусство – это игра, лишается иллюзий и понимает суть происходящего – ребята вокруг не играют, а живут в мифе [47]. Сюда же можно отнести и раскрытие тайны Македонского, когда Сфинкс узнает, как умер Волк. Судьбу последнего допустимо описать термином *гарматия*. Она выступает обратной стороной *гибриса* – излишнего честолюбия, самонадеянности, ревности, жажды обладания, безраздельной любви окружающих и обаяния [1]. Эти качества привели героя к роковой ошибке – просьбе убрать Слепого и запугиванию Македонского. Тут играет роль богиня Ата, ослепляющая разум,

толкающая на безрассудные поступки, преступления, которые ведут героя к трагической гибели. В данном случае гарматия – это не только трагический изъян и ошибка, но и расплата за нее, катастрофа как пример проявления неумолимых космических законов. Убийца Волка – дракон, хтоническое существо – как нельзя лучше подходит на роль карателя за попытку переступить предначертанное роком. Примечательно, что от гарматии страдает и сам убийца. Его роковой ошибкой стало доверие к Волку и раскрытие тайны чудотворчества из сострадания, желания нравится объекту симпатии и быть нужным. Так в художественном мире М. Петросян проявляется несоответствие действия и воздаяния.

Роковая ошибка Македонского приводит к нравственным терзаниям, обостряет чувство вины, которая объективно отсутствует. Развязкой сюжетной линии, объединяющей Сфинкса, Волка и Македонского, становится классический прием «бог из машины» в виде встречи с Химерой. Примечательно, что не происходит полного раскрытия тайны. Сфинкс превратно понимает причину смерти Волка, исходя из собственного рокового изъяна – перекладывания ответственности с людей на неподвластные высшие силы. Это заблуждение и подталкивает героя к ошибке – расколу, страху, бегству и отречению. Цепочка трагедии продолжается до его покаяния и обновления – достижения катарсиса. Курильщик, менее преуспевающий в нравственном совершенствовании, достигает катарсиса через творчество. Это лишь малая доля примеров применения «Поэтики» Аристотеля. В книге их гораздо больше. Практически все главные и второстепенные персонажи основного состава имеют подобную драматургическую линию развития.

2.3. Христианские мотивы

Стремясь организовать собственную группу на принципах свободы и равенства, мальчишки переселяются в отдельную комнату, шутливо названную «райскими кущами». Там они освобождаются от тирании и

восстанавливают человеческое достоинство. Ребята наводят порядок и «населяют» стену различными тотемными существами. Их посещает Бог в образе воспитателя Лося, протоптавшего в Лесу свою тропу, и тоже принимает участие в создании уюта. Игра в рыцарей, придуманная Волком, отсылает к рыцарским романам и мифологеме Святого Грааля.

Кузнечик-Сфинкс – мифологизированный тип персонажа, сравнимый с Адамом, который активно преображает действительность вокруг себя, строя земной рай и параллельно воплощая индивидуальную мечту.

С детства он готов возлагать на себя ответственность за счастье друзей и тяжело, с недетской настойчивостью, совершенствоваться на грани обретения сверхчеловеческих возможностей. Сила необходима, чтобы справиться с обидчиками и вырасти похожим на сильного лидера, Черепа. Ореол силы, мудрости вокруг кумира, его авторитет гипнотизируют мальчика и кажутся источником идеальной жизни. Но сила, обретенная повзрослевшим Сфинксом, оборачивается тиранией, гордыней, садизмом, обидой со стороны товарищей, потерей доверия и вечной усталостью, приобретая черты ложного Грааля. Еще одним Граалем является для него свобода от Дома, как от капризного божества или модели жестокого мироздания. Ложность этого Грааля заключается в том, что зло исходит не от пространства обитания, а от людей, живущих в нем.

В зрелости к Сфинксу приходит осознание, что его кумир был всего лишь трусливым, глупым, потерянным ребенком, а Дом не желал зла своим детям. После раскаяния, пользуясь особой благосклонностью Отчего Дома как вернувшийся блудный сын, он хочет создать альтернативную реальность, где вероятность, что Сфинкс вырастет с ложным представлением о Доме, а Слепой навсегда уйдет от людей, устранена. С этой целью он решает убрать из истории первого лучшего друга, чтобы тот не провоцировал конфликта с обидчиками из прошлого, и в своем времени воспитать его как родного сына согласно личному мироощущению. Пытаясь переиграть прошлое и поднять звериную сущность друга до человеческой, герой рискует совершить насилие

над природой, способное, подобно эксперименту профессора Преображенского из повести М. Булгакова «Собачье сердце», обернуться катастрофой. Грааль предстает в ипостаси недостижимого идеала, продиктованного субъективными представлениями Сфинкса, привыкшего жить в сотворенной им реальности. Но автор оставляет финал открытым, потому что суть не в удаче или провале очередного самоуверенного замысла, а в упрямстве, с которым человек стремиться ответственно совершенствовать действительность, будучи движимым уже не гордыней, а любовью. Зеленый свет абажура – символ обещанного рая.

История Курильщика – это путь художника к настоящему искусству через чувственное, которое сродни познанию после вкушения запретного плода с Дерева добра и зла. Он тянется к сказке, вместилищу истины и творческого потенциала, но у сказки есть своя цена. Это невинность, потеряв которую, человек получает познание. Люди-обыватели, в числе которых изначально находится Курильщик, ограждают себя от всего, что родственно познанию, поскольку оно чуждо аскетизму, сдержанности, достоинству, всему, что является атрибутом «нормального» человека. Познание склонно прощать, потому что все понимает. На первый взгляд насильно пройденная точка невозврата становится отправной точкой для становления героя как художника, своеобразным кровавым ритуалом посвящения. Несмотря на мнимую принудительность переломного момента и попытки отрицания, он изначально стремился к тому, что получил.

Конфликт Эрика определяется противостоянием социальных норм и моральных принципов, которые часто не совпадают. История повторяется в группе Фазанов и в Четвертой. С точки зрения мифологемы Святого Грааля, герой находится в поиске, невозможном без внутренней трансформации, которая может противоречить общественным нормам, или мирской мудрости, отличной от божественной интуиции тем, что создана людьми, а значит несовершенна. Человек, идущий ее путем, не стремится к Богу, отказывается

от индивидуальности, надевая маску для общества, теряя невинность и чистоту, а значит и право на Святой Грааль.

До переломного момента образ Курильщика ассоциируется с рыцарем Персевалем, свидетелем чуда, запоздало понявшим увиденное, и Адамом, архетипом невинного глупца под защитой Бога, первочеловека, еще не вкусившего запретный плод, простака для окружающих. Не просто так в начале книги присутствует сцена, где ему улыбается персонаж-аллюзия на образ Бога Отца. Но отстаивание моральных принципов не приближает героя к Граалю, а играет с ним злую шутку. Парадокс в том, что он в своем бунтарском порыве отказывается от трансформации, которая в случае Четвертой означает как раз сохранение идентичности со способностью войти в положение ближнего, а не приобщение к житейской мудрости со стиранием идентичности, чего он так избегает. Эрик надевает маску нормального человека, каковым не является, поскольку на пути становления как художника продолжает идти к подлинному искусству через чувственность, заглядывает в бездну. Персонаж противоречит сам себе. И если Грааль в том числе и зеркало, в котором достаточно отважный может встретиться со своей истинной сущностью, то персонаж не обретает его, потому что в отличие от Сфинкса стоит на своем и не успевает раскаяться, прежде чем для него закроется дверь. Путь Эрика к Святому Граалю и искуплению проходит через отречение от гегелевской дурной индивидуальности, подразумевающей замкнутость личности на самой себе, своих комплексах, страхах, привычках и причудах. Преодолеть этот порок – значит выйти человеку за пределы себя, позволить, чтобы в нем было представлено нечто большее, чем является он сам. В эпилоге читатель видит, как искусство представлено в Эрике. Где заканчивается дурная индивидуальность, там начинается гениальность, в которой и заключается спасение Эрика [11]. Он обретает гениальность, следуя за искусством до самого конца, развиваясь и пресекая любые оправдания для остановки на пути к цели, даже если одним из этих оправданий является сам художник. Сфинкс учит, что свобода внутри, но настоящая свобода

начинается, когда человек приобщается к чему-то большему, чем его личность, связанная условностями земного бытия. Лишь в искусстве, рисуя образы Изнанки, Эрик может быть искренним, не боясь ранить Черного или отца. Этот мотив звучит как эхо двойственного эпизода из «Мастера и Маргариты» М. Булгакова, в котором Иешуа отвечает измученному Пилату: «Не было!». Картины Эрика служат мостом между миром вещей и идей. На нем высшие силы оставляют обновленному Сфинксу послания и подсказки, как воспользоваться дарами, чтобы исправить ошибки прошлого. Такая развязка мифологизирует образы Сфинкса и Курильщика, с позволяя с осторожностью говорить о создании нового литературного мифа о святых [24].

К этой же категории можно отнести Слепого, которого автор еще в детском возрасте напрямую называет монахом-отшельником. Отбросивший все человеческое, кроме клятвы Лосю, он бескорыстно, из чувства долга, отрекаясь от себя, заботиться о самых обездоленных, устраивая их судьбу согласно доступным ему представлениям о благе. Имея отталкивающий, inferнальный облик, он также испытывает героев на способность к нефарисейской, безусловной любви. Этот экзамен проваливают нянечки в доме малютки, шокированный первой кровью Курильщик, ближайший друг Сфинкс и даже добряк Горбач, наиболее близкий к образу святого, но способный дарить нежность только виляющим хвостом и облизывающим ему руки собакам, но никак не сложным людям и нелюдям.

С особенно серьезными последствиями не пройденного «испытания Слепым» сталкивается Ральф. Допрашивая Хозяина Дома в Самую Длинную ночь, он обретает черты прокуратора иудейского, с которым его образ роднит склонность к насилию. К этому эпизоду читателя реминисцентно подводит начало первой главы в «Шакалином восьмидневнике», где описано возвращение Ральфа. Акцент сделан на том, как персонаж входит в дом с лестницы между двумя крыльями и проходится по коридору к своему кабинету, где позже состоится допрос. Не понимая пространных речей Слепого, неспособных выразить словами тонкости происходящего, Ральф

реагирует с жестокостью человека, напуганного непостижимым, разозленного собственной беспомощностью, потерявшего контроль над происходящим. В конце года на собрании он «умывает руки», решает покинуть Дом, чтобы не принимать участия в «судилище» воспитателей над вожаками его групп, поскольку думает, что от его голоса ничего не зависит. Ночью он узнает от «старого гнома», словно по наущению лукавого, о корыстных мотивах Крестной, планирующей погубить Стервятника, и замышляет «страшную месть». Герой воспринимает ситуацию как личное оскорбление и не выдерживает испытания силой Слепого, призывает ее, чтобы отомстить за обиженное самолюбие. Участь Ральфа после случившегося похожа на участь Ивана из «Страшной мести» и булгаковского Пилата. Он остается пожизненно привязанным к Дому и вынужден присматривать за врагом, страдающим от последствий мести, обзвываясь вырастить из него порядочного человека. Лунная дорога Ральфа – это, в контексте романа, путь на Изнанку.

История взаимоотношений Сфинкса и Дома повторяет канву Притчи о блудном сыне, в которой раскаявшийся и вернувшийся сын удостаивается больших почестей, чем тот, который не уходил.

Сюжетная арка с ревностью Спортсмена к Кузнечнику воспроизводит историю Каина, видящего в Авеле соперника за расположение Бога. Спортсмен метафорически губит Кузнечника, настраивая его против Дома, подталкивая к ожесточению и предвзятости накануне Выпуска [25].

Знакомство Кузнечника и Слепого выступает аллюзией на библейское появление первых людей в Эдеме. Первым воспитатель-Бог приводит жить в свой кабинет Кузнечника-Адама. Какое-то время первый человек и Бог живут вдвоем. Однажды мальчик говорит, что скучает в одиночестве, и тогда Бог приводит ему помощницу Еву – первого друга, разрешает делать что угодно, только не сориться, и говорит, что комната принадлежит им, они могут ей распоряжаться как хотят. С уходом детства образ Бога деконструируется до простого смертного, доброго, но несовершенного человека. Образ Евы приобретает черты Лилит. Еще маленького Слепого автор описывает как

бледное привидение с длинными волосами. Позже читателю становится известно, что малыш умеет заглядывать в чужие сны, а во взрослом возрасте погружает детей в мертвый сон. Аллюзия сопоставима по содержанию с мифологемой Мертвой Невесты из Кабаллистического учения «Шивхей Аризаль», где юноша случайно проходит обряд венчания с демонической женщиной, потребовавшей, чтобы муж спустился к ней в подземное царство. Образ Слепого намеренно демонизируется, чтобы создать контраст между «казаться» и «быть». Из-за ненависти к Дому Сфинкса мучает параноидальное состояние, в котором по-собачьи верный, безопасный друг выглядит inferнальным существом, утратившим волю и личность, готовым по первому приказу своего хозяина, Дома, утащить на Ту Сторону. В сцене финального диалога этот момент трагикомично пародирует «бульварные хорроры». На самом деле inferнальный образ и антураж отражают положение Слепого как хозяина «подлунного мира», изгоя, оборвавшего связи с Дневной Стороной, воплощения иррационального, бессознательного, всего, что пугает Сфинкса в самом себе как человека разума, открытого миру, и того, что ему предстоит приручить [24].

Саара – изначальное имя Крысы, является аллюзией на образ Сарры, жены Авраама и прародительницы еврейского народа. Как и прототип, книжная героиня, изначально не имеющая перспектив зачать ребенка, играет роль матери для Спящих, новых людей, заселяющих изнанку. Хищная природа Саары и символика смерти в имени девушки в Доме подчеркивает, что дети переселились в потусторонний мир, лучший в их положении. Также, исходя из происхождения, героиня является аллюзией на средневековую легенду о седьмом сыне седьмого сына, который может нести как благословение, так и проклятие. Так как Крыса девушка, легенда оказывается вывернутой наизнанку – персонаж получает принадлежность к Ночной стороне, магический взгляд василиска, свободу переходов между мирами и способность привлечь змееподобного в оборотническом виде Слепого. Исходя

из концепции о том, что человек сам творит свою реальность, отец, пойманный в ловушку суеверий, сам заставляет легенду воплотиться в жизнь.

Рыжая – булгаковская ведьма Маргарита, которая на сей раз доверилась Богу. Героиня М. Петросян в начале «гордится уже тем, что ни о чем его не просила ни тогда, ни потом. И просить не станет» [36]. Но в финале решает не упускать последнюю возможность в ожидании, когда «сами предложат и сами всё дадут», выбирает поверить, что достойна любви, и попросить у того, кто сильнее. Ее поступок позволяет Лорду принять свою сущность, а Стервятнику воссоединиться с Тенью. Благополучный исход для персонажей, символизирующих Святую Троицу, может метафорически отражать обретение Веры. Рыжая доверяется Лорду и рассказывает, кто он на самом деле. Бог видит свое отражение в людях, познает себя через них.

В романе присутствует реминисценция на свиту Воланда, потешающуюся над обывателями, испорченными квартирным вопросом.

Коровьев, рыцарь, который неудачно пошутил о свете и тьме, ассоциируется с образом балагура и поклонника рыцарских романов Волка, позволившему себе слишком легкомысленное отношение к высшим силам и получившему воздаяние.

Образ Табаки сливается с Бегемотом – «худеньким юношей, лучшим шутком, какой существовал когда-либо в мире» и его более поздней, пародийной версией из «Пяти ложек эликсира» братьев Стругацких – бессмертным «невинным жевателем бутербродов». В том же произведении присутствует беллетризованный образ Курильщика – писатель Феликс Снегирев, «чистоплюй», не поддавшийся соблазну переступить даже через самую жалкую человеческую жизнь ради познания и вечности.

Слепой – Азazelло, демон пустыни, сопоставимый с египетским Сетом, демон убийца. В облик Слепого с долей условности перенесены каноничные черты булгаковского персонажа. Так косящие глаза становятся слепым взглядом, а торчащий клык сменяется выбитым. Общим является характерная бледность. Среди прочего Азazelло присутствует в свите ради грубой, грязной

работы. Его имя изначально было названием обряда «козла отпущения». Слепому обстоятельства диктуют возложить на себя роль убийцы для всеобщей безопасности, а затем нести груз чужих предубеждений. Прототип известен изобретением оружия, макияжа, возвращением людей к безбожию и развращением. С образом Слепого связан нож для войны и макияж в оппозиции поверхностный атрибут против истинной сущности. Ему, Лорду и Рыжему не нужна косметика, чтобы быть теми, кто они есть. В случае с Серолицыми или Помпеем макияж символизирует ничтожность попыток подделки-посредственности походить на подлинник, по праву занимающий высокое положение. Крыса и Стервятник скрывают за макияжем свою уязвимость. Потекший макияж носит доступная Габи. Переусердствует с косметикой самовлюбленная, вульгарная Душенька. Лак для волос ассоциируется с агрессией. Плотным макияжем скрывает молодость Блондинка. Парфюмерный дух вызывает отторжение. Тональным кремом маскируют следы драк в Четвертой. Не признает косметику, кроме туши, практичная Спица. Красная помада делает родственницу Красного парадоксально серой. Грим на лицах бандитов, подражающих Лорду, превращается в серую грязь. В книге макияж упоминается в исключительно негативном аспекте как грубая, бессодержательная копия образа чистой, божественной красоты, которому нет места в реальном мире [24, 25].

Слепой уводит детей в потусторонний мир, в противоположную сторону от пространства рациональности, воли, разума, всего, с чем ассоциируется Бог. Персонаж проявляет детскую непосредственность в вопросах пола и, вступив в поверхностные отношения, обрушивает на Дом рискованный Новый Закон.

Но главным образом Слепой выступает в роли Азазеля, когда приходит время услышать, что выбрал Сфинкс в канун выпуска. Сцена подана как реминисценция на Искушение Христа. Слепой искушает друга разумностью выбора в пользу Изнанки: исключительной властью над потусторонним миром, физической полноценностью, возможностью не расставаться с

любимой девушкой, собственной верностью, болью и отчаянием. Сфинкс, вопреки эмоциям, проявляет стойкость и выдерживает испытание.

Неразрывно связанные персонажи Стервятник, Тень, Лорд символизируют Троицу. Стервятнику отведена роль Бога Отца. Он управляет группой под символическим номером три, комната которой из-за обилия растений напоминает Райский сад, населенный ангелами, бабочками, цветами, птицами, сердечностью и красотой. Его также называют Папой Птиц или Большой Птицей. Птица – символ души, освободившейся от земного. В древнем египте душу умершего изображали как ястреба с человеческой головой. Кличка Стервятник обусловлена близостью к смерти, тем, что душа освобождается от тела только после нее. Стервятник – собиратель душ. Образ принимает негативную коннотацию из-за отягощенности пороком, человеческой слабостью, связанной с виной после потери близнеца – лучшей его половины.

Папа Птиц обращается к своим подопечным не иначе как «детки», говорит с ними метафорами о Рае и занимает несоизмеримо высокое положение – в переносном смысле и возвышаясь на стремянке, подобно средневековому феодалу или обожествленному правителю-патриарху древнего мира. Для создания образа автор обращается к трагикомедии. Персонаж изображается то божеством, взирающим с небес на фантазмагорию Босха, то чопорным дедом, вгоняющим в краску расшалившихся внуков.

Тень олицетворяет Святой Дух. Сильный духом мальчик с мягким характером был утешением для внешне бойкого, но уязвимого брата. Стервятник хранит 18 ключей и восседает на 18 ступеньке стремянки, «Лестницы в небо» [49]. В Кофейнике, незадолго до звучания песни «Stairway to Heaven» Led Zeppelin, он покупает у трехпалого Краба 19-й ключик из серебра. Серебряный ключ, переименованный с золотым, присутствует на гербе Папы Римского, символизируя духовную власть Папы на земле. Золотой символизирует власть на небе. Оба ключа называются ключами апостола Петра от Царствия Небесного. Между собой их соединяет красный шнур как

символ тесной связи между властью на земле и на небесах. Стервятник также повязывает на верхнюю 18-ю перекладину стремянки красную ленту, когда хочет держать слово. 19-й и последний по счету ключик может указывать на место из Писания Мф. 16:19 «И дам тебе ключи Царства Небесного: и что свяжешь на земле, то будет связано на небесах, и что разрешишь на земле, то будет разрешено на небесах» [10]. Ключей 19, но у стремянки Стервятника нет 19-й ступеньки, мир, в который ушел его брат, остается недостижимым земным путем. Возможно, 19-й ключик из серебра – это, наоборот, намек на скорое воссоединение с братом, у которого есть точно такой же золотой. Символично, что ключик вручает Стервятнику Краб, уже стоящий на пороге гибели. Подарок Лорда позволяет Стервятнику искупить вину в обход Закона благодаря милости, состраданию, любви, и ступенька оказывается ненужной.

В Лорде заключен образ Бога Сына, краеугольный камень христианской этики. Если покидание Дома – это смерть, то ситуацию с отъездом можно сопоставить с казнью. Черный, которого позже опасаются найти повешенным, выступает Иудой. Возвращение – нетипичная, исключительная ситуация, сродни воскрешению из мертвых. Лорд первый, кого отказались предать забвению и настоятельно захотели вернуть. Табаки желает его возвращения, потому что знает события предыдущих кругов и важную роль Лорда в них. На символическом уровне в Доме должен присутствовать Лорд-Господь-Любовь, потому что так завещал детям воспитатель, искренне любивший их и погибший в попытке спасти, но вечно живой в поступках спасенного следующего поколения. «Любить друг друга» для детей Дома – значит хранить сухой остаток человеческого, обитая в первобытном лесу [10].

Находясь в Мертвом Доме, или Анти-Доме, Лорд чувствует, будто в его бессмертную душу вбили гвозди, и она разучилась летать. После возвращения в Дом герой переосмысливает обстоятельства, обретает безусловную любовь к ближним, становится другим человеком, помогает воссоединиться братьям. Даря Стервятнику шестеренку, он, прошедший через смерть и воскрешение, приближается к цели своей миссии – из сострадания искупает человеческую

слабость нечеловеческой милостью, и принимает свою истинную сущность – образ неземной любви, справедливости и красоты.

Ральф, откликнувшийся на просьбу о помощи, играет роль грешника-инструмента в руках провидения. Бескорыстный поступок, шаг навстречу неизведанному, увеличил его шансы быть принятым и посвященным в тайну Дома.

В сюжете присутствуют василиски Рыжий и Крыса. Василиск предстает в облике петуха, который провозглашает рассвет и окончание власти темных сил. Самая Длинная ночь долго не заканчивается, поскольку пресыщенная Крыса спит, а Рыжий ранен [6]. В контексте романа два зеркальных василиска олицетворяют двойственную природу смерти: сухая и мрачная Крыса – смерть для земной жизни, цветущий и жизнерадостный Рыжий – рождение для жизни вечной, что актуализирует мифопоэтику книги, основанную на обряде инициации и христианских мотивах выхода из гегелевской дурной бесконечности через покаяние.

2.4. Индийская культура

Табаки Шакал – убежденный буддист, погруженный в индийскую культуру. Персонаж выглядит на Изнанке как пожилой индус, рассуждает о законах Кармы, утешается индийскими сказками, дарит молодоженам издание «Кама Сутры» и выздоравливает под чтение «Махабхараты». Колесо Сансары для Табаки – не абстрактное понятие, а вселенная, способ существования, сопоставимый с дурной бесконечностью Гегеля [7]. Название части «Шакалинский восьмидневник» метафорически намекает на число спиц колеса Сансары и восьмерку – в перевернутом виде символ бесконечности.

В «Доме» один из центральных сквозных мотивов – круг, образ дурной бесконечности, из которой можно выйти, сделав шаг в сторону, выбрав новое направление в неизвестность. Круг встречается в виде колеса коляски, шестеренки от часов, Колеса Фортуны, колеса времен года, расходящихся

кругов на воде, монотонных повторов мелодии, мандалы, браслета, но всегда значит одно – время, идущее по кругу. Горбач, заключающий себя в Круг Чистоты, монотонностью мелодии создает ловушку Изнанки. Появляется переиначенный символ защиты, превращенный из оберега в зловещее хождение по кругу. Символ, служащий барьером от внешнего негативного влияния, становится преградой, отделяющей от внешнего мира и возможностей.

Табаки живет в 12-летнем цикле перерождений, который соответствует 12 звеньям цепи взаимозависимого происхождения, изображенной на колесе Сансары для объяснения, как душа оказывается заточенной в круговорот рождений и смертей посредством желаний и страданий. Шесть комнат Дома соответствуют шести мирам Сансары – богов, полубогов, людей, животных, адов и голодных духов. Технически бессмертный, привилегированный Хранитель Времени относится к миру богов, которым труднее всех вырваться из Сансары, поскольку боги ничем не обделены, а значит не имеют стремлений. Герой называет себя жадным, признает рабом своих желаний – главного источника страдания в Сансаре. Первопричинами нахождения в колесе являются неведение, гнев и привязанности. Шакал ничего не желает знать о мире за границами его вселенной, годиться яростью и выраженно привязан к Дому и родным людям, за судьбами которых готов наблюдать бесчисленное количество кругов, проявляя жадность. Положение ребенка-старика, вечно стоящего на пороге юности, не способного стать отцом, вместе с невозможностью прикоснуться к Нирване выглядят для него справедливой платой за исключительное положение трикстера, подчиняющего реальность. Однако, герой не одобряет подобного стремления в других, расценивая отказ от линейности времени признаком взбалмошности и малодушия [21].

Отдельно стоит обратить внимание на упомянутый эпос «Махабхарата», сюжет которого перекликается с книгой образами правителей-патриархов Слепца и Бледого, мотивом борьбы за власть и образом Леса как места изгнания, убежища и обретения знаний. Философский аспект романа, вслед за

эпосом, поднимает тему соотношения свободы воли как нравственной ответственности и предначертанного судьбой.

2.5. Славянский фольклор

В романе М. Петросян присутствуют узнаваемые элементы и персонажи славянского фольклора. Например, леший-Слепой, водяной Сфинкс, стрыга-богинка Крыса, кот-рассказчик и Русалка под зеленым дубом, нездешним Древом жизни и осью миров.

Если прочитать книгу в свете работы В. Проппа «Исторические корни волшебной сказки», можно увидеть историю обряда посвящения, лесного братства и мужского дома [38]. Дом – это лесная избушка яги, символизирующая врата в потусторонний мир. Слепой – яга-дарительница, руководящая посвящением для обитателей Дома, в частности, Сфинкса и его двойников – Курильщика и Черного, как и Стервятник персонально для Ральфа или Химера для Сфинкса. Слепой выступает шаманом и для женского посвящения – обряда покидания мужского дома ради замужества, когда дарит Русалке украшение, и девушка пропадает для мира живых, а затем возвращается вследствие действий жениха. Похожую развязку «мертвой царевны» получает и линия Рыжей. Изначально образ Слепого показан в соответствии с древними представлениями о яге как положительном лесном духе, хранящем и передающем мудрость. Позже восприятие персонажа трансформировалось в соответствии с представлениями более поздней земледельческой культуры как о злокозненном, но все еще дарителе, которого можно подчинить, в том числе и сделав благодарным за спасение. И если яга была хозяйкой царства зверей, что актуально в тотемной культуре Дома, то герой, подчиняющий ее в облики животного, стремится подчинить природу.

Это и происходит с Ральфом – версией гоголевского Хомы Брута, для которого Слепой – и панночка, и Вий, и благодарный зверь-даритель, ведь

именно Ральф способствует счастливой развязке для Стервятника, Лорда и Тени и осуществлению плана Слепого [8].

Повесть Гоголя «Вий» сродни готической литературе: есть особое пространство – Дом и церковь на границе миров, ведьмина охота за душой, а также смешение божественного и бесовского. Вид оскверненной церкви у Гоголя напоминает картины Иеронима Босха и фреску из «Ночи перед Рождеством». Как Гоголь старается сделать черта смешным, так персонажи Дома трагикомичны. Примечательно, что Дом в романе изначально был приютом под покровительством монастыря, церкви. Ральф уязвим в своих пороках, как и Хома, когда переступает границу пространства реального и потустороннего. Сцена с мифологемой одержимости, когда Шакал седлает Викинга, пародирует аналогичную из повести-прототипа и более точно воспроизводит эпизод из «Юлиана Отступника» Д. Мережковского, чья философия допускает гармонию языческой эстетики и христианской этики [29].

Панночка-вампир – персонаж легендарный, но Хома-Ральф обычный человек, потому и проигрывает нечистой силе. Но причиной, по которой он избивает Слепого, становится не страх, а невозможность контролировать и понять, а непонятное лишает устойчивости. Он так же служит нечисти, переживая характерные для готической литературы ночи мучений и испытаний, и третья из них становится роковой – в результате герой вынужден заботиться о ведьме, которую сам же и превратил в ребенка.

У Гоголя главный психологический мотив и антагонист – Страх. Именно Страх должен был победить герой, а не панночку и не Вия, а потом молиться о спасении души. Страх Ральфа иного рода. Он не боится Слепого и мистической стороны Дома. Главная причина смятения – страх самого Страх, беспомощности, уязвимости, потери точки опоры, когда сложно принять иную сторону бытия, собственную очарованность ею и принадлежность к ней. Такой страх он прячет за побоями и вопросами.

В романе не панночка зовет Вия, а сам Ральф просит отвести его к Вию – исполнителю, мстителю и главному искушению, в борьбе с которым герой терпит поражение, потому что выбирает сценарий «Страшной мести», где присутствует праобраз Вия в виде гигантского мертвеца [26]. Он прибегает к силе Слепого не столько с целью защитить невинную жертву подлости и корысти, сколько из импульсивного желания свести личные счета. Присутствие в этой сцене чистого, невинного Белобрюха, ангела-проводжатога, указывает, что своим падением Ральф парадоксально становится ближе к спасению души через раскаяние и путь искупления.

Вий – «колоссальное создание народного воображения, начальник гномов» и властелин подземного мира [8]. Стервятник не просто так употребляет слово «гномы» в значении нечисть, это последняя сказка-подсказка благодарного зверя. Гномы, идущие в подземное царство, упоминаются и в песне из «Властелина колец» на празднике Нового Закона, как аллегория на будущее выпуска.

Взгляд Вия – ужасающее воплощение первозданного хаоса, который разрушает силу круга бесплодных сомнений. Обессиленный борьбой разума с наитием, Ральф выбирает встречу с ним.

Выводы к Разделу 2.

Через интертекстуальные связи с комплексом мифологем Древнего Египта и Ассирии, античности, христианства, индуизма и славянского фольклора в тексте раскрыта тема выхода из гегелевской дурной бесконечности в пользу прикосновения к вечности. Система взаимопроникающих образов и мифотворческие стратегии указывает на принадлежность «Дома, в котором...» к жанру романа-мифа. На это указывают параллельный интерес к народным мотивам и мифологическим образам, отличным от традиционных античных и христианских, а также сочетание «вечных тем» и конфликтов современности на фоне урбанизированного мира, отсутствие временной и географической

закрепленности, взаимодействие мифологической и реалистической сторон повествования.

ВЫВОДЫ

Древние культуры несут в себе ответы на вопросы, волнующие современного человека. Миф и сказка издревле служили для передачи сакральных знаний об устройстве мира и месте человека в нем.

В работах современных исследователей обсуждалась жанровая принадлежность романа «Дом, в котором...», своеобразие авторского художественного метода, интертекстуальные связи и мифологические параллели.

Исследование мифопоэтической составляющей романа показало, что «Дом, в котором...» представляет собой космогонический миф с постмодернистским полилогом архаичного культа, монотеизма и экзистенциальной «эпохи после смерти бога».

С привлечением древнеегипетской, ассирийской, античной, христианской, индуистской и славянской мифопоэтики раскрывается философская проблематика выхода из дурной бесконечности, или преодоления нелинейности бытия, через признание личной ответственности за свою судьбу и обретении свободы.

Согласно идеалам экзистенциализма, главный герой, живущий в абсурдном мире, принимает вызов жизни и бунтует против ее абсурда через внесение собственного смысла. Если уход из стен Дома приравнен к смерти и является инициацией, то после Выпуска Сфинкс обретает свою сущность, замещает бога. С этого момента образ героя парадоксально сплетается с возрожденной христианской этикой, потому что его мотивацией для того, чтобы «катить камень вверх» становится любовь к ближнему, способность выйти за пределы своей личности и представить в ней нечто большее, чем является она сама.

Роман «Дом, в котором...» является образцом неомодернизма – нового витка литературного процесса, который соединяет модернистскую традицию с элементами реализма и постмодернизма. В неомодернистском тексте

выражается принципиальная амбивалентность современной литературы, практически исключая возможность однозначных эстетических дефиниций. Написанная в 1990-х годах, книга М. Петросян на правах романа-мифа отражает особенности кризисного момента истории и предлагает свободный поиск уникального стиля.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Аристотель. Поэтика. URL: <https://librebook.me/poetics> (дата обращения 09.11.2022)
2. Безрукавая М. В. Неомодернизм в современной русской прозе: художественные модели мира, концепции человека, авторские стратегии: дис. ... доктора филол. наук. Краснодар, 2019. URL: <https://docspace.kubsu.ru/docspace/bitstream/handle/1/1348/%d0%94%d0%b8%d1%81%d1%81%d0%b5%d1%80%d1%82%d0%b0%d1%86%d0%b8%d1%8f %d0%91%d0%b5%d0%b7%d1%80%d1%83%d0%ba%d0%b0%d0%b2%d0%b0%d1%8f%20%d0%9c.%d0%92..pdf?sequence=1&isAllowed=y>
3. Белаш А. Символика романа М. Петросян «Дом, в котором...». URL: <https://proza.ru/2015/02/02/1882> (дата обращения 15.05.2022)
4. Биякаева А. В. Роман М. Петросян «Дом, в котором...» в контексте современной магической прозы: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Омск, 2007. URL: <https://www.dissercat.com/content/roman-m-petrosyan-dom-v-kotorom-v-kontekste-sovremennoi-magicheskoi-prozy> (дата обращения 14.02.2022)
5. Борхес Х.Л., Герреро М. «Книга вымышленных существ». URL: https://librebook.me/kniga_vymyshlennyh_suchestv/vol1/1 (дата обращения: 13.01.2022).
6. Быков Д. Порог, за которым. URL: <https://ru-bykov.livejournal.com/701078.html> (дата обращения 11.07.2022)
7. Гегель Г.В.Ф. Наука логики. URL: <https://www.marxists.org/russkij/hegel/nauka-logiki.pdf> (дата обращения 26.09.2022)
8. Гоголь Н. В. Вий URL: <https://arheve.org/details/gogol-nv-1/viy> (дата обращения 13.11.2022)
9. Гугнин А.А. Магический реализм в контексте литературы и искусства XX века: феномен и некоторые пути его осмысления. М., 1998. 120 с.

10. Евангелие от Матфея URL: <https://allbible.info/bible/sinodal/mt/1/> (дата обращения 07.11.2022)
11. Загоруйко М. Режим гения. URL: <http://leport.com.ua/rezhym-genija/> (дата обращения 17.07.2022)
12. Зарипова З. Поэтика и проблематика романа М. Петросян «Дом, в котором...» в контексте литературы XX века и современной литературы. URL: <https://cyberpedia.su/10xe9fa.html> (дата обращения 24.04.2022)
13. Захарян А. Гомер: начало европейской литературы. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=0Q4ftw6bBYI> (дата обращения 02.11.2022)
14. Камю А. Миф о Сизифе. URL: <https://www.litmir.me/br/?b=58360&p=1> (дата обращения 07.08.2022)
15. Киплинг Р. Маугли. URL: <https://www.litres.ru/redyard-kipling/maugli-159781/chitat-onlaun/page-21/> (дата обращения 19.03.2022)
16. Кобзар О. Методологія міфопоетичного аналізу художнього твору. URL: <file:///C:/Users/LENOVO/Downloads/154-%D0%A2%D0%B5%D0%BA%D1%81%D1%82%20%D1%81%D1%82%D0%B0%D1%82%D1%82%D1%96-346-1-10-20151228.pdf> (дата обращения 15.05.2022)
17. Кротова Д. В. Современная русская литература. Постмодернизм и неомодернизм. Москва: МАКС Пресс, 2018. 224 с.
18. Лебедушкина О. «Дом, в котором...» Мариам Петросян как «итоговый текст» десятилетия // Филологический класс. 2011. № 1 (25). С. 20-21.
19. Лебедушкина О. Мариам Петросян «Мои герои не хотят расставаться со своим детством». URL: http://ps.1september.ru/view_article.php?ID=201000128 (дата обращения 18.06.2022)
20. Литературные архетипы и универсалии / под ред. Е.М. Мелетинского. Москва: РГГУ, 2001. 433 с.
21. Лодой Й. Уроки основ буддизма. Колесо Сансары. <https://www.youtube.com/watch?v=CWF8aJOqO50> (дата обращения 13.08.2022)

22. Лосев А. Вещь и имя. URL: https://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/Losev/vesch_im.php (дата обращения 21.10.2022)
23. Лосев А. Миф есть личностная форма. URL: <http://psylib.org.ua/books/losew03/txt07.htm> (дата обращения 05.09.2022)
24. Лотман Ю.М., Минц З.Г., Мелетинский Е.М. Литература и мифы // Мифы народов мира: Энциклопедия: В 2 т. Т.2. Москва, 1992. С.58-65.
25. Мелетинский Е.М. Поэтика мифа. Москва: Наука, 1976. 406 с.
26. Мережковский Д. Гоголь и черт. URL: <https://ru.bookmate.com/reader/HN6nENb7?resource=book> (дата обращения 23.08.2022)
27. Мескин В.А., Гайдаш Л.В. Роман М. Петросян «Дом, в котором.» в контексте литературной традиции магического реализма // Вестник Российского ун-та Дружбы народов. Сер.: Литературоведение. Журналистика. 2019. Т. 24. № 3. С. 404-413. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/roman-m-petrosyan-dom-v-kotorom-v-kontekste-literaturnoy-traditsii-magicheskogo-realizma> (дата обращения 22.03.2022)
28. Мильчан К. Дом в котором Мариам Петросян // Русский репортер. 2010. № 24 (152). URL: https://rusrep.ru/2010/24/mariam_petrosyan/ (дата обращения: 23.06.2022).
29. Минц З. Г. О некоторых «неомифологических» текстах в творчестве русских символистов // Учен. зап. Тартуск. ун-та. Вып. 459: Творчество А.А. Блока и русская культура XX века: Блоковский сборник. Вып. 3. Тарту, 1979. С.76-121.
30. Нямцу А. Миф и легенда в мировой литературе: теоретические и историко-литературные аспекты традиционализации. Черновцы: Черновицкий госуниверситет, 1992. 160 с.
31. Нямцу А. Миф. Легенда. Литература (теоретические аспекты функционирования). Черновцы: Рута, 2007. 520 с.

32. Нямцу А. Традиционные сюжеты, образы, мотивы: статьи. Черновцы, 2001. 157 с.
33. Ованян М. «Дом, в котором...» - обретенная книга» (интервью с Мариам Петросян) // Портал Ереван.ру. 2011. URL: <http://yerevan.ru/2011/03/24/mariam-petrosyan-dom-v-kotorom-interview-and-drawings/> (дата обращения: 13.01.2022).
34. Ономастикон романа Мариам Петросян «Дом, в котором...». URL: <https://cyberpedia.su/23xсsae.html> (дата обращения 12.08.2022)
35. Первушин А. Мир Полудня. Будущее по братьям Стругацким // Мир фантастики, 2020 г. URL: <https://www.mirf.ru/book/mir-poldnya/> (дата обращения 2.05.2022)
36. Петросян М. Дом, в котором... URL: http://loveread.ec/view_global.php?id=8480 (дата обращения 24.02.2022)
37. Пономарев В. Т. Тайны Царских Династий Мира. Фараоны – сыновья Солнца. URL: <http://maxima-library.org/knigi/knigi/b/303690?format=read> (дата обращения 19.09.2022)
38. Пропп В.Я. Морфология волшебной сказки. Исторические корни волшебной сказки. URL: http://loveread.ec/view_global.php?id=92276 (дата обращения 06.09.2022)
39. Ремизова М. Пять коней... // Октябрь. 2011. № 2. URL: <https://magazines.gorky.media/october/2011/2/pyat-konej.html> (дата обращения 23.07.2022)
40. Рисунки, в которых // Эксперт. 2016. URL: https://expert.ru/russian_reporter/2016/14/risunki-v-kotoryih/ (дата обращения 11.04.2022)
41. Рождественская К. «Большая книга»: Мариам Петросян. Дом, в котором... URL: <http://os.colta.ru/literature/events/details/13435/?expand=yes#expand> (дата обращения 13.05.2022)

42. Сартр Ж.-П. Экзистенциализм – это гуманизм. URL: https://scepis.net/library/id_545.html (дата обращения 14.08.2022)
43. Синегубова К. Сказки Г. Х. Андерсена в романе М. Петросян «Дом, в котором...» // Новый филологический вестник. 2018. № 3 (46). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/skazki-g-h-andersena-v-romane-m-petrosyan-dom-v-kotorom/viewer> (дата обращения 16.04.2022)
44. Солдаткина Я. Категория «дом/бездомность» в романах М. А. Булгакова и романе М. Петросян Дом, в котором... // // W kregu problemow antropologii literatury: Topos domu doswiadczenie zamieszkiwania i bezdomnosti. Т. 1. Bialystok, 2016. URL: <https://repozytorium.uwb.edu.pl/jspui/bitstream/11320/5080/1> (дата обращения 8.07.2022)
45. Солкин В. Сказки Древнего Египта. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=yGrhX48B2vg&list=PLoszbA9bnm-W95YV63IsyeckllF5teYWE&index=1> (дата обращения 08.09.2022)
46. Тихомирова К. Книга, в которой. URL: http://www.nasledie-rus.ru/red_port/dom.php (дата обращения 3.04.2022)
47. Хейзинга Й. Homo ludens. Человек играющий. URL: <https://knizhnik.org/johan-hejzinga/homo-ludens-chelovek-igrajuschij> (дата обращения 02.07.2022)
48. Широнова Е. В. Мифы и звезды. М.: ЗАО «РОСМЕН-ПРЕСС», 2005. – 217 с.
49. Элиаде М. Мифы, сновидения, мистерии. URL: https://royallib.com/book/eliade_mircha/mifi_snovideniya_misterii.html (дата обращения 25.11.2022)
50. Юзефович Г. Мариам Петросян: «Новых книг от меня ждать не стоит...» // Частный корреспондент. 2010. URL: http://www.chaskor.ru/article/mariam_petrosyan_novyh_knig_ot_menya_zhdat_ne_stoit_15919 (дата обращения 12.03.2022)

ДОПОЛНЕНИЯ

Таблица 1

Характерные художественные категории	Постмодернизм	Неомодернизм	Магический реализм
Хронотоп (время, пространство)	Фрагментация	Отсутствие классического «хронотопа», спиралевидный тип временной организации. Условное восприятие времени. Эффект одновременности сюжета. Нелинейность времени. Потоки времени либо кажутся отсутствующим, либо минимизированы.	Искажается течение времени, оно циклично. Коллапс времени, когда настоящее повторяет или напоминает прошлое. Прошлое контрастирует с настоящим.
Соотношение «реальности» и «фантастики»	Деконструкция	Смещение и сопоставление реалистического и фантастического. Расширение границ действительности, она начинает включать в себя ирреальные фрагменты. Деление на миры. Поиск других моделей реальности	Наличие одной магической реальности: нет никакого параллельного мира. Восприятие магической реальности как реальной. Действующие лица принимают и не оспаривают логику магических элементов. Фантастические элементы могут быть внутренне непротиворечивыми, но никогда не объясняются.
Герои	Категория героя размывается. Частотен «герой-шизофреник», герой-марионетка.	Тип героя-музыканта. Тип героя-художника	Персонажи возводятся к узнаваемым архетипам, вступают в сложные отношения со- и противопоставления.
Сюжет и тип финала	Деконструкция сюжета. Дегармонизация. Разрушение системы ценностей.	Сюжет инициации. Ситуация нравственного выбора. Поиск ценностей	События представляются с альтернативных точек зрения, то есть голос рассказчика переключается, часты переходы между точками зрения разных персонажей и внутренним монологом относительно общих взаимоотношений.
Стилистика (стилистические приемы)	Ирония. Игра с читателем, Чёрный юмор. Прием проспективной функции. Интертекстуальность.	Высокое качество прозы, использование аллюзий и реминисценций, поэтических и других сложных приемов, украшающих стиль. Авторские неомифы, отсылки к культурным и литературным мифам.	Построение на концептах. Использование снов, мифов и сказок.

