

Министерство образования и науки Российской Федерации
ФГБОУ ВО «Уральский государственный педагогический университет»
Институт филологии, культурологии и межкультурной коммуникации
Кафедра литературы и методики её преподавания

**Диалогия Ал. Иванова:
к изучению современной литературы в школе**

Выпускная квалификационная работа

Квалификационная работа
допущена к защите
Зав. кафедрой

дата подпись

Руководитель ОПОП:

подпись

Исполнитель:
Косачев Александр Андреевич,
обучающийся группы БЛ-41

подпись

Научный руководитель:
Хрящева Нина Петровна
д.ф.н., профессор

подпись

Екатеринбург 2016

ОГЛАВЛЕНИЕ

| | |
|--|-----|
| Введение..... | 3 |
| Глава 1. Теория жанра хоррора в современном литературоведении..... | 6 |
| §1. Изучение и систематизация исследований по жанру хоррора..... | 6 |
| §2. Специфика русского фэнтези | 18 |
| Глава 2. Хоррор как жанровая доминанта романа Ал. Иванова «Псоглавцы»..... | 21 |
| §1. Сюжетно-композиционная роль иконы Псоглавца | 21 |
| §2. Причины и характер трансмутации основных героев романа | 462 |
| §3. Элементы жанра фэнтези в романе «Псоглавцы» | 26 |
| §4. Черты «кинематографичности» в романе..... | 30 |
| Глава 3. Принципы изображения «ужасного» в романе «Комьюнити»..... | 34 |
| §1. Виртуальная Чума как следствие победы цифровых технологий над человеком | 34 |
| §2. Архитектурный код в романе | 43 |
| §3. Система и функция двойников в романе | 47 |
| §4. Черты фэнтези-романа в «Комьюнити» | 53 |
| Заключение | 57 |
| Список литературы | 60 |

Введение

Отношение к хоррору как к жанру в русской литературе – самое, что ни на есть, противоречивое. Многие отечественные литературоведы и критики предпочитают не обращать на него внимания вовсе, считая его обычным развлекательным «чтивом», не достойным глубокого и подробного анализа. Между тем, ужасы и мистика – это неотъемлемая часть нашей культуры; она уходит корнями в богатый на «нечистую силу» фольклор, проходит сквозь древнерусскую литературу, явственно отображается в произведениях русских классиков. Что такое, например, «Пиковая дама» Пушкина, как не мистика, изящная и жуткая одновременно? А пугающий даже в наши дни «Вий» Гоголя, а «Портрет», а «Вечера на хуторе близ Диканьки»? Также мы не можем не упомянуть «Семью вурдалаков» Алексея Толстого, «Призраков» Тургенева и «Двойника» Достоевского.

В наше время авторами, так или иначе имеющими отношение к хоррору, являются: Людмила Петрушевская («Жила-была женщина, которая хотела убить соседнего ребенка»), Дмитрий Глуховский («Метро 2033»), Марина и Сергей Дяченко («Год черной лошади»), Леонид Каганов («Мамма Сонним»), а также Алексей Иванов, о котором мы и поговорим подробнее. (Не стоит, однако, думать, что список на этом авторе заканчивается, он гораздо обширнее, но нет необходимости приводить его здесь полностью)

Итак, Алексей Иванов – один из известных современных российских писателей – свой творческий путь в 80-ые годы начал с написания фантастических повестей. Его дебютная публикация – «Охота на «Большую медведицу» – состоялась в популярном тогда журнале «Уральский следопыт» в 1990 году.

В 2003 году вышел роман «Сердце Пармы», в котором, несмотря на признание исторической достоверности (Борис Кузьминский, к примеру, отмечал, что автор «...убедительно реконструировал ментальность великой

северной цивилизации, навсегда канувшей в Лету...»¹), многие критики увидели элементы фэнтези. Олег Дарк писал в своей рецензии: «... будь историческая основа произведения фундаментальна, такого пермского княжества все равно не существовало никогда»². Интересно также то, что «Сердце Пармы» получило премию «Странник» в номинации «историческое фэнтези», тогда как премия имени Мамина-Сибиряка была вручена Иванову за «талантливое продолжение русской реалистической традиции». Сам же автор не раз говорил, что фантастику оставил, и что данная книга не имеет отношения к этому жанру. И действительно, после «Пармы» Иванов публикует множество произведений, никоим образом не относящихся ни к фантастике, ни к хоррору.

Исключение составляет выпущенный в 2004 году сборник «Корабли и галактика» включивший в себя ранние произведения писателя. Стоит отметить, что в том же году за этот сборник Иванов стал лауреатом премии «Старт».

В 2011-12 гг. вышли два романа Иванова – «Псоглавцы» (опубликованный под псевдонимом Алексей Маврин) и «Комьюнити». Эти книги являются своеобразной диалогией о дэнжерологах.

В своих романах «Псоглавцы» и «Комьюнити» писатель пытается поставить диагноз человеку нашего времени и современной системе мышления, при этом он обращается к не свойственному ему доселе жанру ужасов. В современном обществе жанр ужасов широко востребован и при всем том еще недостаточно полно изучена ни его эстетическая функция, ни механизмы его влияния на нынешнего читателя. Все вышесказанное определяет **актуальность** нашего исследования.

В школьной практике диалогию Ал. Иванова рекомендуется изучать в рамках элективного курса 10-11 классов гуманитарного профиля.

¹ Кузьминский Б. Алексей Иванов. Чердынь — княгиня гор // Официальный сайт Алексей Иванова [электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.arkada-ivanov.ru/ru/books_reviews/serdce/ALEKSEJIVANOV.CHERD/

² Дарк О. Поручение Мяндаша // Русский журнал [электронный журнал]. – Режим доступа: http://old.russ.ru/krug/kniga/20030508_dark.html

Объектом нашей работы является жанровая структура хоррора на материале романов Алексея Иванова «Псоглавцы» и «Комьюнити».

Предметом исследования являются жанрообразующие элементы, организующие структуру хоррора в дилогии Ал. Иванова.

Цель выпускной квалификационной работы – проанализировать систему элементов «ужасного» как основу жанровой структуры в романах «Комьюнити» и «Псоглавцы».

Для достижения этой цели необходимо выполнить следующие **задачи**:

1. Изучить и систематизировать исследования по жанру хоррора в современном литературоведении.
2. Сделать обзор работ по русскому фэнтези как жанру массовой литературы.
3. Рассмотреть литературоведческие статьи, посвященные дилогии о дэнжерологах Ал. Иванова.
4. Проанализировать сюжетно-композиционную роль иконы Псоглавца, выявить причины и характер трансмутации основных героев романа, а также обнаружить элементы фэнтези в произведении.
5. Показать характер современного мышления как новый виток инволюции, рожденный обществом потребления в «Комьюнити»:
 - а) выявить причины и следствия вторжения виртуальной Чумы в реальный мир;
 - б) рассмотреть архитектурный код в романе;
 - в) проследить принципы моделирования главного героя;
 - г) проанализировать пространственную и психологическую функцию двойников-кадавров.
6. Обнаружить черты жанра фэнтези в романе «Комьюинити».

Глава первая.

Теория жанра хоррора в современном литературоведении

§1. Изучение и систематизация исследований по жанру хоррора³

Как уже было сказано во введении, корнями своими «ужасы» напрямую уходят в фольклор, причем в фольклор всех времен и народов. Исключением не стала и славянская мифология. Стоит только взглянуть на яркий и удивительно многообразный бестиарий, созданный нашими предками, дабы убедиться в том, что им не было чуждо все страшное и таинственное: здесь и Баба-Яга, уродливая старуха, являющаяся по сути своей полумертвым каннибалом, и огнедышащий дракон Змей Горыныч, охраняющий вход в царство мертвых, и кровожадное Чудо-юдо о двенадцати головах и множество-множество других, не менее жутких существ.

Помимо этого, существуют целые фольклорные жанры, целью которых является запугивание слушателя: бывальщины, которые Померанцева Э.В. классифицирует на рассказы о мертвецах, привидениях, колдунах и т.д., а также былички, повествующие о столкновениях нечистой силы с обычными людьми.

Тревожной, жуткой атмосферой обладают также многие сказки, причем не только волшебные, где герой противостоит неким демоническим силам, но даже сказки о животных. Например, известное произведение «Медведь на липовой ноге», которую писатель-фантаст Святослав Логинов характеризует как «эталон» и «непревзойдённый образец литературы ужасов»⁴.

Все выше сказанное убедительно доказывает, что «ужасное» отнюдь не чуждо русской культуре, а напротив – оно является одним из столпов, на которых эта культура возникла вообще. Возникает справедливый вопрос: почему? Зачем? Ведь ни у кого нет сомнений, что жизнь наших пращуров и так

³ Данный параграф в несколько измененном виде был опубликован нами в вебзине «DARKER»: <http://darkermagazine.ru/page/kratkaja-istorija-russkoj-literatury-uzhasov-folklornye-istoki-zhanra>

⁴ Логинов С. Какой ужас! // Русская фантастика [электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.rusf.ru/loginov/books/story04.html>

была достаточно тяжелой, чтобы еще более загромождать ее бесполезными страшилками.

Объяснить это можно следующим образом: учебно-воспитательный процесс, за неимением этических ценностей, осуществлялся именно посредством запугивания, прививались понятия – что хорошо и что плохо. Например, за причинения того или иного вреда лесу, источнику жизни тогдашнего крестьянина, Леший может тебя похитит, а Домовой, коль будешь ленив, неминуемо начнет проказить. Помимо этого, человеку, с его врожденным стремлением объяснить природу всего и вся, совершенно необходимо пролить свет на темные участки окружающего, зачастую враждебного мира, что неминуемо приводит к созданию целого сонма чудовищ. Вполне логично, что тот же лес, мрачный и зловещий, вечно шумящий, вечно движущийся, можно сказать, живущий своей жизнью, человек, полный суеверий и страхов, населяет, преимущественно, существами отнюдь не добродушными, а подчас и вовсе жестокими. Дэвид Тейлор так говорил об этом в своей статье: «Их [мифов и легенд] цель, как и у детских сказок, – объяснить угрожающую вселенную, лежащую за пределами пещеры, что должно сделать более понятным тот запутанный мир, которым, как верили, управляют более мощные силы, чем мы сами»⁵.

Звучит удивительно, но многие архетипы современной хоррор-культуры можно напрямую связать с древнерусскими рукописями, причем именно с теми, которые не являются ни подделками, ни спорными текстами, а напротив – общепризнанны у историков. Писатель-фантаст Виктор Точинов в статье «Хоррор Древней Руси»⁶ находит в «Повести временных лет» прообразы современных злодеев и монстров, активно использующихся в жанре хоррор. Конечно, эти свидетельства не претендуют на исключительную достоверность. По большей части, они приукрашены и преувеличены, но нельзя отрицать того,

⁵ Тейлор Д. Трезвый взгляд на то, как писать хоррор сегодня // DARKER [электронный журнал]. – Режим доступа: <http://darkermagazine.ru/page/trezvyj-vzgljad-na-to-kak-pisat-horror-segodnja>

⁶ Точинов В. Хоррор Древней Руси // DARKER [электронный журнал]. – Режим доступа: <http://darkermagazine.ru/page/horror-drevnej-rusi>

что они послужили истоками для современной хоррор-культуры, а эта древность в очередной раз подтверждает значимость и необходимость ее для искусства.

Вот мы и подобрались вплотную к жанру «хоррор» в практически современном его понимании. Именно готика стала плодородной почвой, на которой выросли семена всех последующих «ужасов» – независимо от вида искусства. Вот как об этом пишет Михаил Сергеевич Парфенов в статье «Хоррор, ужасы, ужастики...»: «Первой же строго письменной формой хоррора по праву следует признать имевший в своё время феноменальный успех готический роман»⁷.

Но что же такое готика? Этот термин возник в XVIII веке и носил пренебрежительный оттенок («Goten» значит «варвары»), поскольку так называли архитектурный стиль, для которого характерна была величественность, тяжеловесность, мрачность, то есть все то, что символизировало темное и невежественное Средневековье, считавшееся в эпоху Ренессанса варварским и потому достойным лишь презрения и забвения.

В середине XVIII века появился термин «готический роман», обозначавший литературу ужасов. Своим появлением этот термин обязан писателю Г. Уолполу, именно так определившему собственное произведение «Замок Отранто», который сегодня принято считать основоположником литературного хоррора и который в свое время вызвал множество последователей и подражателей: Анна Радклиф, Мэтью Грегори Льюси, Клара Рив, У. Бекфод и другие.

Основное место действия готического романа – старые замки, аббатства или же их развалины. Время действия – мрачное прошлое, Средневековье. Отсюда вытекает, что главные герои – это зачастую рыцари, монахи, прекрасные дамы, а также романтические злодеи, что совсем неудивительно, ведь предшественником готики (а потом и прямым последователем) был

⁷ Парфенов М.С. Хоррор, ужасы, ужастики... Мифы и правда запретного жанра // DARKER [электронный журнал]. – Режим доступа: <http://darkermagazine.ru/page/horror-uzhasy-uzhastiki-mify-i-pravda-zapretnogo-zhanra>

именно романтизм: элементы хоррора можно увидеть в некоторых средневековых рыцарских романах.

Но о чем же повествовал готический роман? Какова была его тема? Галина Заломкина в статье «Подходы к пониманию готического мифа» пишет: «Смерть – одна из главных тем литературной готики... Литературная готика пристально рассматривает смерть как границу – что важно – с обеих сторон: и с точки зрения приближения к смерти живущего, и с точки зрения умершего (в том или ином смысле), так или иначе возвращающегося в жизнь. В готике обнаруживается **взгляд за смертельный предел и взгляд из-за смертельного предела**. Мотив призрака, то есть гостя из смерти, ставший главным маркером готики в массовом сознании, наиболее нагляден в этом отношении»⁸.

Стоит также добавить, что характерной чертой «готического» или «черного» романа была таинственная и напряженная атмосфера, имевшая целью напугать читателя, внушить ему ужас и страх. Именно это сделало жанр популярным и ценным, причем не только в Англии, где он зародился, но и в остальной Европе, и даже в России. М. Парфенов в уже упомянутой статье говорит о том, что Карамзин написал «Остров Борнгольм» вдохновившись готическими историями, литератор князь Шаликов положительно отзывался о «кладбищах англичанки Радклифф» и находил, что «страх сего рода включает в себе что-то приятное», а поэт А. Блок в одном из писем заметил, что «Дракула» Брэма Стокера – «вещь замечательная и неисчерпаемая»⁹.

Однако причина популярности готики не только в приятном, можно даже сказать полезном, очищающем страхе, но также и в том, что «... наряду с мистицизмом, готический роман имел еще одну, не менее важную особенность. Он давал возможность затронуть в фантастическом антураже табуированные темы, как правило, сексуального, (но иногда и политического...) характера,

⁸ Заломкина Г. Подходы к пониманию готического мифа // Библиотечное дело. 2013. № 18. С. 2.

⁹ Парфенов М.С. Хоррор, ужасы, ужастики... Мифы и правда запретного жанра // DARKER [электронный журнал]. – Режим доступа: <http://darkermagazine.ru/page/horror-uzhasy-uzhastiki-mify-i-pravda-zapretnogo-zhanra>

которые в реалистическом произведении стали бы основанием для цензурного запрета»¹⁰.

По логике, после «готической литературы» должны были следовать «литература ужасов в XX веке» или «современная литература ужасов», однако мы займемся непосредственно русским хоррором, и вот почему: в мировом отношении русская литература ужасов занимает, увы, далеко не первое место. Поэтому, делая краткий обзор произведений нашего времени и тем более двадцатого века, мы вынуждены будем упоминать только иностранные фамилии, почти не касаясь отечественных писателей. А так как нас интересуют, по большей части, именно они, то представляется наиболее лучшим вариантом оставить в стороне мировой хоррор и сразу перейти к собственно русской литературе. Стоит отметить, что готическую литературу мы никоим образом не могли опустить потому, как она являет собою переломный момент в истории хоррора.

Итак, наш обзор мы начнем с утверждения Владислава Женецкого: «... русского хоррора как цельного явления и – тем более – направления попросту не существует. Точнее, он сродни коту Шрёдингера: как бы есть, но как бы и нет.

Так было не всегда. Традиция страха в устных и литературных повествованиях свойственна русскому народу ничуть не меньше, чем всем прочим»¹¹. Об этом нами было сказано выше: фольклор и древнерусская литература подготовили благодатную почву для будущих российских «ужасов», но кто же первым бросил зерно в эту почву, кто разглядел в таинственном и страшном уникальный способ самовыражения?

Конечно, это были романтики. Вдохновляясь европейской готикой и романтизмом, отечественные литераторы синтезировали эти компоненты и в

¹⁰ Комм Д. Е. Формулы страха. Введение в историю и теорию фильма ужасов. – СПб.: БХВ-Петербург, 2012. [Электронная книга]

¹¹ Женецкий В. Хоррор в русской литературе. Часть I // DARKER [электронный журнал]. – Режим доступа: <http://darkermagazine.ru/page/horror-uzhasy-uzhastiki-mify-i-pravda-zapretnogo-zhanra>

результате создавали собственные произведения, пусть еще во многом наивные и слишком «европейские».

Таким, например, является уже упоминавшийся нами «Остров Борнхольм» Карамзина. О. Лебедева отмечает, что особенность этого произведения заключается в «неуклонном нагнетании эмоционального аффекта, усиливающегося от эпизода к эпизоду с той же последовательностью»¹². Иначе говоря, основополагающим аспектом здесь является атмосфера (запомним эту мысль, она нам пригодится в дальнейшем). Также ярким представителем мистического романтизма нельзя не назвать Жуковского. Его произведения «Людмила», «Кассандра», «Лесной царь» и другие представляют собой превосходный образец не просто таинственного, но и пугающего.

С уверенностью можно сказать, что, так или иначе, с элементами жанра хоррор работали многие (если не все) романтики. «Жизнь представлялась романтикам таинственной, восхитительной и страшной; правила в ней задавались силами, столь же далекими от обыденности, как и они сами»¹³.

Но давайте попробуем конкретизировать и назвать имя, поднявшее русскоязычный хоррор на новую ступень. Владислав Женеvский так говорит об этом в своем докладе: «... кто же был зачинщиком? Кто, кто... Пушкин! Александру Сергеевичу было интересно всё – в том числе и готическая традиция, с которой он был неплохо знаком; к примеру, известен его интерес к роману Горация Уолпола «Замок Отранто», родоначальнику жанра. Прибавим сюда любовь к фольклору, тонкое чувство сверхъестественного, философское видение мира...»¹⁴. Иными словами, вклад Пушкина в становление русской литературы ужасов невозможно оспорить. Его мистическая драма «Пиковая дама», вурдалаки из «Песен западных славян» и даже «Медный всадник» – все

¹² Лебедева О.Б. История русской литературы XVIII века: Учебник. М.: Высш. шк.: Изд. центр «Академия», 2000.

¹³ Женеvский В. Хоррор в русской литературе. Часть I // DARKER [электронный журнал]. – Режим доступа: <http://darkermagazine.ru/page/horror-uzhasy-uzhastiki-mify-i-pravda-zapretnogo-zhanra>

¹⁴ Там же.

дышит таинственным мраком, все пронизано ощущением нереальности или точнее – сверхъестественной реальности.

Говоря о русском хорроре, нельзя обойти вниманием и Гоголя, личность в высшей степени загадочную, и вложившую эту самую загадочность в свои произведения. «... «Вечер накануне Ивана Купала», «Сорочинская ярмарка», «Страшная месть», «Вий». И если от первых повестей Николая Васильевича [Гоголя] еще веет добродушной иронией, если чертовщинка в них приправлена затаенным смехом, то «Портрет» – это уже чистейшая готика, и даже от «Шинели» с «Невским проспектом» веет неприятной сырою жутью»¹⁵. Уместно будет добавить, что Андре Монье в статье «Страх у живого Гоголя»¹⁶ характеризует «Петербургские повести» доминантой гротеска, а гротеск, в свою очередь, – один из основных приемов жанра хоррор, к которому Гоголь нередко обращался при создании своих произведений. Из этого можно сделать вывод, что «ужасы» не были чужды великому русскому писателю, напротив, он активно пользовался данным инструментом для выражения собственных идей.

Жанровые традиции хоррора в той или иной мере продолжают Константин Аксаков («Вальтер Эйзенберг»), Алексей Толстой («Упырь», «Семья вурдалаков»), Иван Тургенев («Призраки», «Сон»), Федор Достоевский («Двойник»), Антон Чехов («Черный монах»), Валерий Брюсов («Теперь, – когда я проснулся», «В зеркале»).

Все вышеназванные авторы – представители либо XIX в., либо рубежа XIX-XX вв. Михаил Парфенов приводит в своей статье цитату из «Анатомии русского ужаса» А. Гулого и В. Исаева: «Литература ужасов в России возникла на рубеже XIX–XX веков. В эпоху безвременья, хтонического хаоса и прогрессирующего безумия ... Судя по воспоминаниям современников, многие в те годы теряли ощущение реальности происходящего и отчаянно искали прибежища в наркотическом дурмане, террористических авантюрах, служении inferнальным культам. Повальное увлечение спиритизмом, каббалистикой,

¹⁵ Там же.

¹⁶ Букс Н., Конт Ф. (сост.) Семиотика страха. Сборник статей. М.: Русский институт: издательство «Европа», 2005.

эстетикой порнографии и сексуального насилия порождало атмосферу актуальной эсхатологии. Именно из неё и произрастала отечественная литература ужаса...»¹⁷.

Говорить о литературном хорроре конкретно XX века не представляется возможным, поскольку, по мнению, Владислава Женеvского «... потом [после Серебряного века] была пауза длиною в семьдесят лет... В естественное развитие литературы вмешалась политика, свернув нарождавшейся традиции шею. Иррационализм серебряного века плохо вязался с идеологией нового государства...»¹⁸. Во избежание этой тяжелой, щекотливой темы, требующей отдельного развернутого исследования, мы не будем в нашей работе говорить о советском литературном хорроре.

По-настоящему «ужасы» как жанр ворвались в жизнь обывателей только в 90-ые годы. Связано это, в большинстве своем, с творениями Стивена Кинга, буквально наводнившими тогда книжные прилавки и вызвавшими всеобщий «бум» любителей страшных историй. Можно даже сделать вывод, хоть и весьма печальный, что в становлении современного российского хоррора очень важную, едва ли не основополагающую роль, сыграл именно американский «Король ужасов».

Проблема этого явления заключалась в том, что многие отечественные авторы стали слепо и бездумно копировать приемы и манеры Кинга, а затем накладывать получившуюся «мешанину» на русские реалии, в результате чего получались низкокачественные произведения, не имевшие ни цели, ни идеи. Иными словами, страдали и задумка и воплощение, что, в итоге, вызвало, в лучшем случае, недоверие, а в худшем – откровенное презрение к русскому «хоррору», как среди ученых, так и среди простых читателей.

Владислав Женеvский упоминает статью Дмитрия Быкова «Очень страшная туфта», в которой критик доказывает, почему хоррор чужд русскому

¹⁷ Парфенов М.С. «Хоррор, ужасы, ужастики... Мифы и правда запретного жанра» // DARKER [электронный журнал]. – Режим доступа: <http://darkermagazine.ru/page/horror-uzhasy-uzhastiki-mify-i-pravda-zapretnogo-zhanra>

¹⁸ Женеvский В. Хоррор в русской литературе. Часть I // DARKER [электронный журнал]. – Режим доступа: <http://darkermagazine.ru/page/horror-uzhasy-uzhastiki-mify-i-pravda-zapretnogo-zhanra>

кинематографу (а, соответственно, и литературе). Однако далее Женевский пишет: «... вот что ответил [Быков] несколько недель назад Михаилу Успенскому, заявившему, что «такой литературы у нас нет»: «Надо учиться, понимаете? Вообще, мне горько это говорить, но русской литературе надо заново учиться держать читательское внимание. Братья Стругацкие в 1972 году как-то сумели написать «Пикник на обочине», который глотается... Вот это очень страшная книга, да? Значит, надо учиться писать как Стругацкие. Монтировать эпизоды, убирать описания, делать точный диалог, придумывать страшное. Мы потеряем наших детей и читателей»¹⁹.

В 2000-ых гг. количество и, что еще важнее, качество русского хоррора возросло, хотя и поныне нет отечественного «Короля ужасов». Относительно мало даже писателей, работающих, по большей части, именно в этом жанре. О них и об их произведениях достаточно подробный анализ проделан В. Женевским во второй части доклада «Хоррор в русской литературе». Здесь же особенно хочется отметить перспективный проект «Александр Варго», существующий вот уже десять лет и объединивший множество авторов, которые в совокупности написали более двадцати «страшных» романов.

Итак, мы выяснили в современной массовой литературе один из самых распространенных жанров – это хоррор (ужасы). Но в чем заключена его специфика? Чтобы ответить на данный вопрос, мы обратимся к некоторым трудам, посвященным этому жанру.

Начнем с работ Михаила Парфенова, писателя, владельца сети тематических вебсайтов «HorrorWeb», издателя онлайн-журнала «DARKER». В серии эссе «Что такое хоррор?»²⁰ он говорит о том, что ужасы являются самостоятельным жанром. В сознании многих писателей и читателей (и даже ученых) хоррор – поджанр фантастики, его еще называют темной фантастикой или темной фэнтези, что, однако, в корне неверно, поскольку фантастическое допущение не является обязательным в произведении хоррора. Парфенов

¹⁹ Там же.

²⁰ Парфенов М.С. Что такое хоррор? [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://darkermagazine.ru/page/chto-takoe-horror-ch0>, свободный;

пишет, что у жанров массовой литературы «жанрообразующим, базовым элементом является то, без чего произведение теряет свою жанровую принадлежность»²¹. Так, для детектива подобным элементом служит сюжет с расследованием преступления; для фантастики – какое-либо фантастическое допущение. Важно помнить, что «для каждого жанра его базовые элементы лежат в определенной области»²², например, в области сюжета (детектив с расследованием) или антуража (фэнтези с драконами и магией). У хоррора жанрообразующий элемент относится к совершенно иной сфере – сфере эмоций, а конкретно – к эмоциональному полю страха. То есть наличие сверхъестественного само по себе не делает хоррор хоррором – как вампиры Стефани Майер не делают «Сумерки» ужасами; зомби, оборотни, дома с привидениями – частые атрибуты жанра, но не обязательные. Главное, что автор стремится напугать читателя, эстетизация ужасного становится во главу угла – «именно страх является базовым элементом хоррора. Ориентация на страх, на чувства страха. И в этом – специфика жанра»²³. При всем том, хоррор с легкостью может заимствовать из других жанров сюжетные модели и атрибуты, и также другие жанры могут задействовать приемы хоррора для создания в отдельных сценах соответствующей атмосферы. Некоторые архетипы прямо кочуют из жанра в жанр, в результате зачастую происходят жанровые смешения и провести четкую границу между хоррором и не-хоррором бывает довольно сложно. Для этого всегда следует отталкиваться от цели произведения, спрашивая, не «Напугало ли оно?», а «Хотело ли оно напугать?».

Возникает другой вопрос: посредством чего авторы создают атмосферу ужаса? Как используют и воздействуют они на эмоциональное поле страха? Дина Хапаева в книге «Кошмар: литература и жизнь»²⁴ замечает, что кошмар в

²¹ Парфенов М.С. Что такое хоррор? [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://darker magazine.ru/page/chto-takoe-horror-ch2>, свободный;

²² Там же.

²³ Парфенов М.С. Что такое хоррор? [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://darker magazine.ru/page/chto-takoe-horror-ch4>, свободный;

²⁴ Хапаева Д. Р. Кошмар: литература и жизнь. – М.: Текст, 2010. [Электронная книга]

литературе создается прямым воздействием на читательскую психику, гипнотическим влиянием нарушенного мировосприятия, слиянием реальности и ирреальности, сна и бодрствования, когда персонаж и иной раз читатель не имеют возможности с уверенностью определить границу объективного и субъективного. У них словно выбивают почву из-под ног; сознание стирается под наплывом неконтролируемого разумом подсознания. Художественная реальность прописывается автором максимально выпукло только затем, чтобы сильнее была воспринята ее деформация, «... чтобы вновь и вновь заверить читателя в его неспособности отличать кошмар от литературной реальности»²⁵. Кошмар, по Хапаевой, – это исчезновение или искажение времени и пространства; это безвременно-безпространственная и заранее обреченная погоня; это отсутствие смысла, своеобразное надругательство над Логосом, намеренная абракадабра или «авласавлалакавла»²⁶; это невыразимость ужаса словами, его неопишуемость. По поводу страшных чудовищ, так часто эксплуатируемых хоррором, Хапаева говорит, что авторы, «... описывая образы кошмара, стремятся не описать наружность того, что мы должны «увидеть», а воспроизвести, с помощью образов и слов, эмоции, которые мы должны испытать, вызвать у нас определенную эстетическую реакцию – смесь восторга и ужаса, притягательности и отвращения»²⁷. Все вышеперечисленное призвано заставить читателя пережить индивидуальную катастрофу, оказаться в центре хаоса без помощи и надежды на спасение, ощутить полную незащищенность и неспособность к сопротивлению.

Особый интерес для понимания хоррора представляет также статья Игоря Смирнова «О гротеске и родственных ему категориях»²⁸, где он пишет, что «... гротеск входит в сеть близкородственных феноменов, к которым, в первую очередь, относятся такие, как страшное и dasUnheimliche [жуткое]»²⁹. Учитывая

²⁵ Там же.

²⁶ Там же.

²⁷ Там же.

²⁸ Смирнов И. О гротеске и родственных ему категориях. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://es-dejavu.ru/g-2/Grotesque-3.html>, свободный;

²⁹ Там же.

это, логично будет предположить, что гротеск активно используется авторами произведений в жанре ужасов. На генетическом уровне заложен страх человека не просто перед отсутствием самого себя, но перед вытеснением себя Другим, претендующим, в широком смысле, на место индивида в бытие. Человек испытывает страх как от физического насильственного уничтожения, так и от понимания удвоенности собственного «я», грозящей сумасшествием психической расщепленности, когда непосредственно сознание замещается проецируемым на него подсознанием. Смирнов также говорит о гротескно-чудовищном, сочетающем в себе и объективное, и субъективное, и добавляет, что «... главным социальным изобретением гротескно-чудовищного сознания оказывается жертва»³⁰.

§2. Специфика русского фэнтези

В современной литературе не так часто удается найти произведение, жанровую принадлежность которого можно было бы легко и четко обозначить. Нередко жанровая структура текста определяется синтезом нескольких жанровых моделей. Сказанное характерно для хоррора, активно эксплуатирующего отдельные черты того или иного жанра. Диалогия Ал. Иванова о дэнжерологах не стала исключением, и, базируясь на ужасах, она использует черты такого современного массового жанра как фэнтези, на специфику которого поэтому имеет смысл указать. В своих наблюдениях над чертами фэнтези в дилогии Ал. Иванова мы опираемся на диссертацию Т.И. Хоруженко «Русское фэнтези: на пути к метажанру»³¹, где автор, давая общую характеристику жанра, акцент делает именно на отечественной литературе.

Фэнтези, как и хоррор, как и многие другие массовые жанры, особую популярность в России приобрел в 90-годы, когда молодой капиталистический рынок оказался открытым для всего ранее запретного или нежелательного в искусстве. При этом фэнтези, будучи поначалу слепком с западных образцов,

³⁰ Там же.

³¹ Хоруженко Т.И. Русское фэнтези: на пути к метажанру.: дис. ... канд. фил. наук: 10.01.01.: защищена 28.05.14. — Екатеринбург, 2015. — 217 с.

уже сложившихся и имеющих свою традицию, не остановилось в развитии и стало быстро изменяться, отвечать потребностям и запросам русскоязычных читателей, подстраиваться под общество со своими проблемами и желаниями.

Литературоведы до сих пор спорят о жанровых особенностях фэнтези, и предлагают разные формулировки, должны запечатлеть эти особенности в полной мере. Одной из главных сложностей в определении жанра является трудно установимая граница между фэнтези и научной фантастикой. Понимание также затрудняется постмодернистским вмешательством в эти жанры.

Т.И. Хоруженко дает такое определение фэнтези: «...игровой жанр фантастической литературы, появившийся в первой половине XX века, ориентированный на «явный вымысел», опирающийся на традиции сказки и рыцарского романа, моделирующий новый миф о борьбе Хаоса и Космоса и выполняющий эскапистскую функцию»³².

Говоря о корнях фэнтези, уходящих в мифологию, эпос, сказку и рыцарский роман, исследователь представляет следующую классификацию литературного фэнтези: эпическое, приключенческое, сказочное, стимпанк-фэнтези, юмористическое, женское, психологическое.

Сюжетная основа в фэнтези строится на оппозиции Хаос – Космос. Борьба между этими силами, восходящая к космогоническим мифам, является «маховиком», приводящим сюжет в движение. Главная идея жанра заключается в разрешении конфликта двух диаметрально противоположных категорий, двух мировоззрений, двух миропорядков, один из которых стремится к абсолютной гармонизации всего окружающего, а другой – к его полному разрушению.

Главный герой в произведении фэнтези испытывает потребность в восстановлении мирового порядка, для чего ему нужно сразиться с силами

³² Там же. – С. 13.

Хаоса – это является квестом, то есть заданием, «выполнение которого составляет цель его [героя] жизни»³³.

Хаос является необходимым элементом фэнтезийного сюжета, без него оппозиция была бы невозможна. Выражением Хаоса становится либо чудовище, либо мировое Зло, либо антагонист. Действие антагонистических сил направлено на дегармонизацию привычного протагонисту мира.

Деструктивная сила Хаоса появляется до того, как в противостояние вступает герой, который осознает, что без его противодействия Космос будет неизбежно уничтожен. Это осознание усиливается еще тем фактом, что силы Зла, приверженцы хаотического оказываются зачастую сильнее и могущественнее сил Добра. При этом Хоруженко отмечает, что несмотря на внутренний, глубинный контраст между Хаосом и Космосом, их территориальную границу нередко бывает сложно установить. Хаос может быть как глобальным, так и локальным, может влиять на целый мир, а может влиять только на одного героя.

Победа Космоса над Хаосом в литературе фэнтези не окончательна. Хаос легко реанимируется и вновь угрожает сложившемуся миропорядку героя. Учитывая это, становится понятно обилие открытых финалов, когда на вопрос «Кто победил?» нет ясного, однозначного ответа.

Таким образом, исследователь подчеркивает, что «фэнтези выполняет компенсаторную функцию по отношению к мифу и всей предшествующей литературе, в которой гармония и добро были залогом существования мира»³⁴.

Как мы отмечали выше, русское фэнтези своими историческими корнями уходит в сказку, эпос и рыцарский роман. Структура волшебной сказки, включающая в себя определенные сюжетные функции (например, отлучка, запрет, нарушение запрета), встречается обычно в детском фэнтези.

В свою очередь, от рыцарского романа фэнтези заимствует хронтоп (в частности, хронотоп дороги): действие разворачивается в авантюрном времени,

³³ Там. – С. 32.

³⁴ Там же. – С. 37.

следовательно, герой – тоже авантюрист. Он отправляется на борьбу со Злом по принципу «вдруг»: это «вдруг», обуславливающее чудесность мира, необъективную случайность, играет большую роль – становится допущением, не имеющим логического обоснования, что и отличает фэнтези от фантастики, стремящейся так или иначе рационализировать ирреальное. Эпос же значительное влияние оказывает на динамику повествования, он развивает основной сюжет и его ответвления, а главное – устанавливает форму квеста, держащего героя в постоянном напряжении и, вынуждая его совершать одно событие за другим, что снижает лирическую нагрузку текста. Необходимо добавить, что русское фэнтези сочетает в себе эпическое и приключенческое, авантюрное.

Т.И. Хоруженко в своей диссертации выделяет множество аспектов русского фэнтези, но для нашего исследования наибольший интерес представляют именно вышеуказанные особенности, которые мы будем иметь в виду при изучении дилогии Ал. Иванова.

Глава вторая.

Хоррор как жанровая доминанта романа Ал. Иванова «Псоглавцы»

§1. Сюжетно-композиционная роль иконы Псоглавца

Роман Алексея Иванова «Псоглавцы» был опубликован в 2011 году под псевдонимом «Алексей Маврин». Повествует книга о трех молодых людях (типичных «Internet User») из Москвы, которые были отправлены неким загадочным фондом в Керженский заповедник в вымирающую деревню Калитино, чтобы вывезти из заброшенной церкви редкую фреску с изображением святого Христофора. Другая задача состоит в изучении

поведенческих реакций местного социума на раздражитель извне. «Иначе говоря, ткнуть палкой в муравейник и посмотреть, что получится»³⁵.

Описания иконы Псоглавца примечательны тем, что почти все они выражают опасность, исходящую от фрески, мрачную и тягучую атмосферу: «С плеч Псоглавца складками свисал алый плащ, застёгнутый на горле. Хотя главное, конечно, — голова. Тёмно-рыжая, шерстяная, с острыми звериными ушами»³⁶ (24), «Псоглавец опустил длинную, хищную, острую морду и со стены тихо смотрел на людей. Кириллу почудилось, что маленький глаз Псоглавца хранит в себе багровую искорку заката» (24), «Псоглавец на стене повернул голову и смотрел теперь на дверь. Кирилл попятился. Нет, он точно повернул голову! Его морда раньше перекрывала крест в правой руке, а теперь перекрывает копьё в левой! Кирилл крепко-накрепко зажмурился, открыл глаза и снова посмотрел на Псоглавца. Псоглавец смотрел на дверь» (28), «Псоглавец, как настоящий хищник, почти растворился в полумраке, словно замаскировался в засаде, но его выдавали белёсый панцирь и светлый нимб» (43).

Алый плащ, темно-рыжая голова, багровая искорка заката – цвета, так или иначе напоминающие кровь. Это неудивительно, если принять во внимание тот факт, что Псоглавец повинен во многих смертях. В каком-то смысле, это (то есть убийство) является его функцией. Точнее говоря, он «бог конвоя», и хоть для него не существует территориальных границ, он преследует всех, кто выходит за пределы поведенческих норм. «Лиза крестилась двуперстием, но Лёха с головой собаки напал на неё не за веру, а за то, что она уезжала поступать в институт. И отца у Лизы псоглавцы убили за то, что он хотел перевезти семью в город, а не за веру. Инок Христофор растерзал брата за любовь. Торфяные гапоны грызли ээков за побег. А Валерий с Гугером?.. Они погнались за Кириллом, чтобы вернуть вещь» (342).

³⁵ Владимирский В. На границе тучи ходят хмуро // Сайт Алексея Иванова. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://ivanproduction.ru/recenzii/psoglavczyi-komyuniti/na-granicze-tuchi-xodyat-xmuro.html>

³⁶ Иванов А. Псоглавцы: Роман. – СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2012. Здесь и далее текст романа цитируется по этому изданию с указанием страниц в скобках.

Фреска в книге – камень преткновения, создающий центральный конфликт. Ставя перед героями препятствия, которые необходимо преодолеть, она одновременно двигает сюжет вперед. С нее все начинается и заканчивается. Помимо этого, фреска непосредственно влияет как на сознание героев, так и на их физический облик: люди превращаются в чудовищ, то есть обзаводятся двойниками. Икона Псоглавца нарушает все мыслимые законы реального мира и деформирует его.

Таким образом, фреска в произведении Иванова выполняет сразу две основных функции, связанных с жанровой структурой хоррора. Она служит для создания невозможного, невероятного, то есть для гротеска, а также для создания допельгангера (двойника).

§2. Причины и характер трансмутации основных героев романа

Так как главное в «Псоглавцах» – атмосфера ужасного, мы будем анализировать его, исходя из надлежащих аспектов, один из которых – прием двойничества: удвоение человека или явления. В романе «Псоглавцы» этот прием основополагающий, поскольку, так или иначе, физически и/или нравственно, едва ли не все герои книги (основные – точно) имеют собственных двойников: будь это персонаж компьютерной ролевой игры, аккаунт в Живом журнале или же некое кровожадное существо с косматой мордой и зубастой челюстью, то есть – Псоглавец.

Обратимся к портретам персонажей.

Первое описание Лизы представляется малоприятным – это «... женщина с рюкзаком и в платочке... Этой деревенской бабе лет сорок... Стоптаные городские ботинки, серые от сухой грязи. Вытянутые треники с выцветшим двойным лампасом. Заправленная в штаны клетчатая рубашка. Рукава раскатаны, а обшлага застёгнуты — от комаров. Блѣклый платок туго обматывал всю голову» (7). Примечательно, что главный герой, Кирилл, путает ее возраст и дает на двадцать лет больше. Однако понимание того, что она

является ровесником молодых людей, не меняет несколько снисходительного, едва ли не презрительного отношения к ней с их стороны: «Кирилл подумал, а какие у неё трусы? Не стринги же. Рейтузы какие-нибудь байковые до ляжек» (8).

Поведение Лизы, робкой, стеснительной, ужасно неловкой и молчаливой, без всякой манерности, без какой бы то ни было игры телом или голосом, также вызывает недоумение, в результате чего Гугер приравнивает ее к сумасшедшим. Что касается речи героини – то и здесь ей не везет, ибо она не может вымолвить ни слова и потому ограничивается лишь мычаниями и изредка – простыми, очень короткими фразами.

В последующие описания Лиза хоть и продолжает выглядеть неуклюжей, элементы женственности становятся ярче, что повышает к ней интерес со стороны Кирилла. «... загорелая Лиза жарко покраснелась, пухлые сочные губы казались влажными... Кирилл ничего не мог с собой поделать – он опять взглядом зацепился за грудь Лизы...» (64), «... видел лишь то, что груди Лизы от движений и наклонов увесисто качаются под рубашкой» (66).

В итоге это приводит к тому, что «... ему Лиза нравится. У неё был чуть вздёрнутый нос и серые глаза. Обветренные скулы, рыжая летняя конопатость и густой загар, не курортный, а деревенский, делали её простушкой, однако сквозь крестьянку просвечивала барышня с египетским разрезом глаз, нежным овалом лица и таким изгибом губ, потрескавшихся от жары, словно эти губы знали о жизни всё» (67). Однако помимо плотского желания, Кирилл не видит в ней ничего интересного: «Лиза – полунемая бедная девушка из дремучей деревни» (71).

Интересно отметить, что эта мысль – «бедная девушка из дремучей деревни» – довлеет над героем на протяжении всего романа. «... Кирилл уже доказал себе, что в Москве Лиза будет как корова в городе... Что ей попросту не хватит культуры, а потому пускай сидит в Калитине» (346).

И только в самом конце Кирилл понимает, что это именно он та самая «корова», поскольку красота столицы для него заключена в бутиках и дорогих иномарках, а для Лизы в Третьяковской галерее и архитектурных памятниках.

Непосредственно в Псоглавца Лиза не превращается (хоть и имеет к ним самое прямое отношение – ее отца убил оборотень, когда тот стремился переехать из деревни, а на саму девушку чудовище напало после ее попытки поступить в университет в городе). В понимании Кирилла здесь происходит обратное превращение: из монстра в человека. Ведь изначально юноша никак не разграничивает Лизу и развращенных жителей деревни Калитино, а в одной из сцен и вовсе присутствуют такие его размышления: «Вдруг Лиза — оборотень, псоглавец? Вдруг он увидит одежду и тело Лизы, но башку зверя?.. Если Лиза — чудовище, ему уже не спастись» (155).

Два других персонажа – Гугер и Валерий – представляют собой вначале текста образы типичных московских ребят, кажущихся на первый взгляд весьма продвинутыми и живущими не бытовыми заботами, но чем-то более интересным и полезным. Так, например, Валерий ведет интеллектуальные беседы в Интернете: «Русской деревни как мира больше нет. То, что существует, деградировало. И мой опыт говорит, что культура этих остаточных сообществ — не культура сельских общин, а культура племён. Их надо изучать не по Проппу, а по Леви-Строссу» (235). Гугер, также в Интернете, общается со своими единомышленниками: «По сабжу, после тщательного чтения всего написанного, полностью согласен с расширением союзного квартала. ИМХО, из всех предложенных идей эта самая реальная» (230). Он пишет грамотно, со знанием дела, к нему прислушиваются собеседники.

Однако идеальными Гугер и Валерий представляются лишь в виртуальном мире, в реальном же акценты несколько смещены: «Гугер был маленьким, в остроносых туфлях, в тугих джинсах, в чёрной майке и в бейсболке задом наперёд. На затылке у него сидели чёрные очки. А у рослого Валерия обозначился аккуратный гуманитарный животик, и его не мог

замаскировать даже камуфляж, слишком новый, чтобы казаться брутальным. Образ Валерию портили ещё и кроссовки...» (10).

Их портреты, конечно, не вызывают отторжения, но разнятся с их интернетовскими двойниками. Отсюда можно сделать вывод, что молодые люди не столь честны и открыты, как им самим хотелось бы быть.

В отличие от нравственно развивающихся на протяжении всего романа Лизы и Кирилла, Гугер и Валерий деградируют: они не желают понять проблемы окружающих людей и уж тем более не желают им помогать; к вымирающей деревне они относятся как к совершенно чуждому им миру, и не испытывая жалости к селянам, стремятся поскорее уехать домой. Ради этого, то есть ради спокойной сытой жизни, они в итоге заманивают Кирилла в ловушку, уподобляясь, таким образом, Лехе и Сане – местным алкоголикам-бандитам, коих до этого презирали.

В финале молодые москвичи оказываются теми самыми псоглавцами, которые стремятся разорвать на кусочки бывшего приятеля. «Псоглавцы вздёрнули длинные морды. Тонкий, переливчатый, полный ужаса вой ушёл в небо сверкающей нитью, а потом повторился, и к голосу первого оборотня прибавился такой же рыдающий голос второго. Псоглавцы стали волками. Они забыли обо всём, бросили всё, забрались как можно выше — на купол заброшенного храма, и это — во имя дивного волчьего счастья: петать в полночь для луны» (307).

Зверь, до поры до времени дремавший в молодых людях и выбравшийся наружу под влиянием старой фрески, символизирует животное начало человека, его низменные, самые примитивные помыслы и страсти, а также ярость и злость, желание убивать и причинять боль. И не важна твоя профессия, образ жизни, уровень образования, интеллект — забыть о внутреннем чудовище, значит позволить ему расти и развиваться, дабы со временем быть поглощенным им полностью.

Неудивительно, что псоглавцами были как московские ребята, так и калитинские жители. На поверку оказалось, что разница между эком Саней

или пьяницей-насильником Лехой невелика, поскольку и те, и другие не пытались проникнуть в глубины собственной личности, интересуясь лишь внешней стороной бытия и потребляя ее только затем, чтобы еще больше потреблять. Также стоит учесть, что псоглавец преследует тех, кто выходит за рамки поведенческих норм – то есть не терпит инакомыслия, стремится всех окружающих, так сказать, стричь под одну гребенку, уподобить неким правилам, законам природы и жизни в широком смысле, что характерно для животной стаи или же для первобытного человека. Именно эта звериная первобытность (никак, по сути своей, не соотносящаяся с современным человеком) и является нравственной причиной трансмутации героев романа.

§3. Элементы жанра фэнтези в романе «Псоглавцы»

Как уже говорилось в теоретической главе, хоррор, как жанр, частично или полностью строится на модели других жанров, – триллеров, детективов, фэнтези – заимствует те или иные приемы, атрибутику, архетипы. Нам необходимо проследить, как и какие именно черты русского фэнтези проявились в «Псоглавцах».

Одна из главных особенностей фэнтези-романа как жанра, по мнению Т.И. Хоруженко, состоит в том, что главный конфликт определяется противоборством Космоса и Хаоса: герой, дабы восстановить пошатнувшееся мировое равновесие, преодолевает всевозможные препятствия – квесты, чтобы в финале сразиться с создающим эти препятствия антигероем.

«Хаос, – пишет Хоруженко, – появляется прежде, чем герой начинает действовать»³⁷. В романе Иванова Хаос возникает за сотни лет до того, как с ним станет бороться герой, Кирилл. Найдя в Интернете своеобразный артефакт, «Частное доношение Его Превосходительству о событиях близ К-на скита» (209), Кирилл узнает, что еще 1849 году чиновник Павел Мельников становится свидетелем жуткого убийства псоглавцами около полудюжины

³⁷ Хоруженко Т.И. Русское фэнтези: на пути к метажанру.: дис. ... канд. фил. наук: 10.01.01.: защищена 28.05.14. — Екатеринбург, 2015. С. 32.

крестьян-раскольников. При этом чиновник вспоминает предание, гласящее, что в 1717 году с псоглавцем повстречался архиепископ Питирим. То есть Хаос появился приблизительно за три столетия до вовлечения в эту историю главного героя. Хотя обычно Хаос в русском фэнтези глобален, он угрожает практически всему миру, роман Иванова относится к тем произведениям, где Хаос действует в более камерных декорациях, он имеет достаточно строгие границы, и в исследуемом романе не выходит за пределы Калитина скита.

Источником Хаоса оказывается икона Псоглавца, являющаяся визуализацией архетипа Чудовища, если говорить конкретнее – овнешнением архетипа Оборотня. (Не зря один из персонажей поясняет в конце книги, что укусы псоглавцев наносят физические повреждения). Однако внутренне, по сути своей, Его символизирует сабджект, и как икона Псоглавца в частности, которая преследует всех, кто уходит из зоны в широком понимании этого слова (и в культурном, и географическом), и как явление сабджекта в общем, в которое как бы закупоривается опасный джинн культуры и раскупоривание которого приводит к плачевным последствиям.

Но что в таком случае является олицетворением Космоса, что противостоит Хаосу? На первый взгляд, кажется, что эта оппозиция имеет территориальную основу: чудовища обитают в пределах раскольниковского скита, и покуда фреска Псоглавца находится в церкви деревни Калитино, они не могут сбежать, например, в Москву, откуда прибывает герой. Однако в действительности Космосом является не Москва, а Лиза, точнее, она становится символом Космоса, поскольку обладает настоящими культурными ценностями («Ваша девушка, Кирилл, не спутает прогноз погоды и пушкинское «мороз и солнце, день чудесный» (346)), в отличие от товарищей Кирилла – Гугера и Валерия и уж тем более в отличие от Лехи и Сани Омского. Последняя фраза героя (и последняя строчка в книге): «Я ушел из зоны» (347), – подразумевает не только физический уход, но и ментальный – герой отказывается верить товарищам, с которыми прибыл из Москвы (и которые заманивают его в ловушку), но верит Лизе – деревенщине, чужой. Кирилл

нарушает норму своей зоны, преодолевает стадный инстинкт и таким образом одерживает победу над Хаосом. Иными словами, в «Псоглавцах» Космос проявляет себя культурой, победой личности над стадностью, восстановлением в правах нравственно-этических законов, любовью, а Хаос – отступлением от нравственности, слепотой видения окружающего, и как следствие – агрессией, скатыванием в звероподобие.

И, конечно, Хаос в романе не уничтожается полностью и его уничтожение даже не предвидится, поскольку он, как мы говорили выше, имеет обличье не только физическое (чудовище, оборотень), но и абстрактное, как сгусток культуры, запечатленной в сабджекте. Несмотря на то, что герой сразился с чудовищем и вышел из схватки победителем (убит – правда не самим Кириллом – Леха, обезврежены Саня Омский, Гугер, Валерий – то есть все те, кто превращался в псоглавцев и пытался расправиться с Кириллом и Лизой), ядро Хаоса осталось неповрежденным и более того – неизученным. У героя не наступает ясного осознания, что такое сабджект, как он воздействует на реальность и, главное, как он деактивируется. Победа Кирилла – временная победа. Такой финал вполне соответствует традициям русского фэнтези.

Т.И. Хоруженко пишет, что для русского фэнтези характерно слияние эпоса и рыцарского романа, причем последнему отдается большее предпочтение. Сказанное характерно и для романа Иванова. От эпоса здесь динамичное повествование (роман тяготеет к киносценарию со стремительным монтажом, о чем мы будем говорить ниже), сведение к минимуму (но не полное уничтожение) лирических отступлений, а также форма квеста – препятствия, встающие на пути героя. Квесты могут быть самыми разными: от простых – купить навесной замок, до сложных – незаметно пробраться в особняк Шестакова, и до прямо-таки смертельных – спастись от псоглавцев (финальная погоня). При этом главный герой, соглашаясь на довольно непростое задание и покидая привычный мир, свой дом, свою зону, тяготеет к авантюристу, что является признаком рыцарского романа, пусть и заметно редуцированным. Архетипом рыцарского романа окрашивается в «Псоглавцах»

и хронотоп дороги, который, однако, из реального (герои из Москвы приезжают в Калитино) вскоре переносится в виртуальный (сетевой серфинг Кирилла, его исторические экскурсии в прошлое). Разумеется, что сверхъестественный элемент в образе оборотня не относится к потенциально возможному фантастическому допущению, а является сугубо фэнтезийным допущением, строящимся по принципу «вдруг» и не нуждающимся в каких-либо дополнительных обоснованиях.

В жанровом аспекте «Псоглавцы» Иванова имеет преимущественно черты хоррора, однако роман не менее активно использует и некоторые (далеко не все) элементы фэнтези, которые, однако, не выходят на первый план и выполняют скорее вспомогательные функции, например сюжетообразующие (борьба Космоса с Хаосом способствует созданию и развитию сюжета-квеста).

§4. Черты «кинематографичности» в романе «Псоглавцы»

И. Мартынова предлагала такое определение «литературной кинематографичности»: «Это характеристика текста с монтажной техникой композиции, в котором различными, но прежде всего композиционно-синтаксическими средствами изображается динамическая ситуация наблюдения. Вторичными признаками литературной кинематографичности являются слова лексико-семантической группы «Кино»: киноцитаты, фреймы киновосприятия, образы и аллюзии кинематографа, функционирующие в тексте»³⁸.

Примечательно, что в романе «Псоглавцы» крайне часто упоминаются фильмы ужасов. Главный герой, Кирилл, то и дело вспоминает различные картины и сравнивает их с той обстановкой, в которой сейчас находится. Один из персонажей так характеризует молодого человека: «Ваша страсть к кино неистребима» (346).

³⁸ Мартынова И. А. Киновек русского текста: парадокс литературной кинематографичности. СПб., 2002. С. 240.

«В «Хищнике» титан Шварценеггер сразил инопланетного монстра и, глядя в его звериную морду, изумлённо спросил: «Что ты за *тварь* ?». «Что ты за тварь?» — эхом изумлённо ответил дотолпе непобедимый Хищник своему победителю» (201).

«Голову шакала имел знаменитый древнеегипетский бог Анубис, которого Кирилл помнил по фильму «Мумия» (75).

«Как в фильме «Кровь и шоколад», где парень-турист узнал про оборотней в Бухаресте, и ему пришлось порвать со своей девушкой, потому что она тоже была оборотнем. Не может быть, это кино!»(198).

«Картинка встала перед глазами, как в кино. Псоглавец. Кто-то подстрелил псоглавца. Раненое чудовище кинулось в вагончик. А стрелок не стал заходить» (265).

«— Мы попали, — сказал он Лизе. — Здесь есть какой-нибудь подвал, подземный ход?..

— Не знаю, — прошептала Лиза.

Подземный ход — это в кино. А здесь всё по-простому, думал Кирилл» (300).

«— Настоящие оборотни. Как в кино!

— «Настоящие, как в кино», — повторил Роман Артурович. — Ёмкий оксюморон для современной культурной ситуации» (317).

«Это всё для фильма ужасов. Поединок бульдозера и человека среди торфяных буртов. Пыль, ржавчина и чёрный дизельный чад. Триллер» (144) .

«И страх здесь не леденил душу, а как-то иссушал. Так в фильме «Мумия» живые существа превращались в песчаные статуи, а их сразу развеивал ветер» (149).

«Как-то Кирилл видел фильм «Остров доктора Моро», где врач-вивисектор перекраивал животных в людей. Когда врач погиб, эти человекоподобные существа начали возвращаться в исходное состояние животных. Они оказались оборотнями наоборот: не люди, на время ставшие зверями, а звери, на время ставшие людьми» (216).

«Такой поворот всегда был в фильмах ужасов или в фильмах-катастрофах. Герой талдычит, что опасность реальна, а ему не верят» (224).

«И вообще: чудовища в подвале — это из «Зловещих мертвецов» (178).

«Поначалу мне просто забавно было. Как в кино» (193).

«Вой» — старое и любимое кино про оборотней...» (307).

«Эти заброшенные торфоразработки казались Кириллу остатками погибшей цивилизации. Такое любят показывать в кино... И на его руинах пришелец-герой в кино обычно сталкивается с той злой силой, что победила колосса» (149).

«Это в фильме «Американский оборотень в Париже» герой влюбился в девушку, которая оказалась оборотнем, подумал Кирилл. Классное кино» (155).

«Он походил на американского лётчика из кино: накачанный, прямой, с бритым затылком и коротким чубчиком. Такому человеку хотелось доверять» (169).

«Оборотни не проломают доски и не схватят его сзади за горло, как это бывает в фильмах. Они, здоровенные бычары, просто напрочь вынесут косяк, точно бухие амбалы» (303).

«Теперь Кирилл понял, почему в ужастиках герои всё равно идут в тёмный подвал, где зомби, или в склеп к спящим вампирам» (85).

«Кирилл вспомнил «Псов-воинов», культовый ужастик Мила Маршалла».

«В малобюджетных ужастиках трансформацию человека в оборотня часто показывают через изменение тени...» (117).

«Лощёный, откормленный трэш Голливуда — и дикая, быдлярская реальность сдохшего совка...» (287).

«Их жизнь никак не пересекалась с тайной святого Христофора, с фреской Псоглавца, даже с ужастиками на пиратских дисках никак не пересекалась» (199).

Говоря о монтажной технике композиции, мы возьмем для анализа финальную сцену погони, в которой Лиза и Кирилл пытаются убежать от

псоглавцев, так как именно в ней наиболее ярко проявляется динамическая ситуация наблюдения: «Дрезина подпрыгивала, отчаянно стуча на стыках рельсов. В свете фар назад улетали кусты и деревья, а вокруг была темнота, лишь сверху, над кабиной, что-то синело» (285); «Кирилл увидел, что за дрезиной по шпалам гонится... нет, не человек... Какое-то существо. Оно походило на человека и, как человек, сразу прикрылось рукой от слепящих фар...» (287).

Как видно, стремительный, даже яростный темп повествования сохраняется на протяжении всех трех глав. Способствуют этому короткие, как бы поделенные на кадры, предложения и обилие абзацев.

Автор минимизирует психологическую нагрузку, выводя на первый план именно действие, движение, не нуждающееся в каком-либо пояснении извне и лишенное всякого оценочного характера. Иными словами, перед читателем стоит задача – нарисовать в своем воображении конкретный образ, не подвергая его критике и, тем более, не вступая с ним в полемику.

Таким образом, автор уподобляет свое литературное произведение киносценарию, стремясь добиться той же динамики и той же атмосферы. Он вызывает в памяти читателя знакомые картины и клише, чтобы его воображение двигалось в строго определенном направлении – в направлении страха и ужаса. Иным словами, автор пугает нас через ассоциации с произведениями хоррора.

Глава третья.
Принципы изображения «ужасного» в романе
Ал. Иванова «Комьюнити»

§1. Виртуальная Чума как следствие катастрофы культуры

Главный герой «Комьюнити» Глеб Тяженко, медиаменеджер компании «DiCS», на протяжении всего романа пытается понять закономерности возникновения и принципы действия чумы, смертельной болезни, внезапно обрушившейся на него, москвича двадцать первого века, и участников его комьюнити, сетевого сообщества. Также он стремится выяснить, какую роль играет в этом непосредственно «DiCS», давшая Глебу то, к чему он всю жизнь стремился: престижную, но не тяжелую работу, дорогую машину, роскошную квартиру и, как результат, зависть от нижестоящих и уважение от вышестоящих коллег. Он, дабы ответить на жизненно важные для него вопросы, собирает и складывает многочисленные пазлы, обращаясь именно к Интернету и черпая из него необходимую информацию.

Начинается все с того, что на похоронах Льва Гурвича, «софт-мастера из пятёрки лучших IT-инженеров страны»³⁹ (5), отца-основателя «DiCS», Глеб случайно обнаруживает странное надгробие с крестом, на котором высечено

³⁹ Иванов А. Комьюнити: Роман. – СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2012. – 320 с. Здесь и далее текст романа цитируется по данному изданию с указанием страниц в скобках.

«ABRACADABRA». Глеб, действуя по схеме «прикол – креатив» фотографирует крест и выкладывает фото в своем блоге, стараясь выяснить у «сетевого народа», что это значит. Юзеры тут же откликаются на сей призыв и «заваливают» Глеба ссылками и текстами о чуме. Борька Крохин, сисадмин «DiCS», по наущению начальника Гермеса, даже делает фотожабу – переворачивает клинообразную надпись с «ABRACADABRA» и, сам того не подозревая, выпускает чуму в комьюнити Глеба.

Дело в том, что в такие могилы-кенотафы (ложные или символические могилы) в Средневековье выманивали и запирали демона чумы Абракадабру, для чего на кресте писали его имя в одиннадцать строчек, постепенно убирая по одной букве и лишая тем самым демона силы. Фотожаба Крохина совершает как бы противоположный обряд, возвращает злой силе ее имя и освобождает ее.

После этого с участниками комьюнити и с самим Глебом начинают происходить сверхъестественные события, деформирующие реальность и стирающие границу между объективным и субъективным.

Возвращаясь вечером домой по Ленинградскому шоссе, Глеб вдруг ощущает в своей машине чье-то невидимое присутствие, едва-едва слышное дыхание. Неосознанно он вспоминает о песне «Сержант Бертран», повествующей о французском солдате-некрофиле. Тут же сами по себе переворачиваются страницы журнала на задней полке. Когда эти наваждения проходят, и Глеб немного успокаивается, к нему подъезжает черная «девятка» со старухой-минетчицей, насылающей в его автомобиль блох – «они прыгали и летали вокруг, падали на кожаный руль, на приборную панель, на рукава кашемирового пальто RobertoCavalli» (65). Они залезают под одежду, облепляют тело, кусаются.

Во внешне благоустроенный и комфортный столичный мир врываются существа ему не просто враждебные, но в определенной мере противоестественные. Это в Средние века человек жил среди всяческих гадов и паразитов, сегодня он себе такого позволить не имеет право. Блохи в модной

машине, блохи на модной одежде, шире говоря, блохи в «модной» Москве, законодательнице во всех смыслах слова, – подобное не укладывается в сознании героя. Его переживание по сему поводу носит экзистенциальный характер. Не меньшее отвращение вызывает и старуха-минетчица, символизирующая развращенный мегаполис, где продаются все и вся. Ее образ силен тем, что, она, выйдя из репродуктивного возраста и потеряв какую бы то ни было сексуальную привлекательность, предлагает, тем не менее, нетрадиционные интим-услуги. И она и блохи вызывают отвращение у читателя как физиологически, так и психологически.

В результате Глеб, выбежав на улицу, чуть не попадает под машину и, будучи не в состоянии находиться один, идет в ближайший ночной клуб, где встречается с двойником Орли. Но о двойничестве мы будем говорить позднее.

Сейчас же расскажем о событии, произошедшем с Орли, незаконнорожденной дочерью Гурвича. Она, познакомившись с Глебом с помощью Гермеса, отмечается в комьюнити главного героя одной лишь цитатой из Шекспира («Чума на оба ваших дома!») (114) и покидает сообщество, не имея к нему особенного интереса. Однако даже этого хватает, чтобы Орли подхватила чумную заразу и стала свидетелем зрелища ужасного и совершенно невозможного в нашем мире.

Девушка получает малопривлекательное задание – сделать репортаж о довольно скучном флэшмобе. Суть его следующая: в подземном переходе в течение пяти минут участники делают вид, что не могут до кого-то дозвониться – выкрикивают в выключенный телефон разные имена, орут «Алло!» – в общем, имитируют плохую связь. Вместо положенного мероприятия Орли видит, как около десяти человек на ее глазах превращаются в живых мертвецов, кадавров. У них «белеют и надуваются глаза» (157), лица чернеют, появляются бубонные язвы, и все они словно бы обезличиваются, становятся одинаковыми чудовищами. Никто, кроме инфицированной Орли, быстро сбежавшей из перехода, их не замечает.

Бессмысленность флешмоба очевидна, скорее, не сама по себе, а в сравнении его с митингами, охватившими всю Москву. Для участников обеих акций это не способ выражения гражданской или политической позиций, не борьба с рутинной жизнью или произволом чиновников. Это даже не столько развлечение, сколько приобщение к глобальной корпорации, под чьим крылышком чувствуешь уверенность в завтрашнем дне; не надо самостоятельно думать и заботиться о хлебе насущном – Система все устроит. Орли, провинциальная девушка, стремится на баррикады лишь потому, что так делают москвичи, и своим пребыванием в толпе бастующих она стремится быстрее утвердить себя, как жительницу столицы. Для нее это обряд инициации, источник материальных благ и престижа. При первом же удобном случае, она бросит оппозицию и ринется во власть, так как она тоже корпорация, но еще более могущественная.

В «Комьюнити» главное отличие митинга от флешмоба в том, что участники первого не преображаются внешне и внешне не становятся безликими чудовищами. Мертвецы, безо всякой логики кричащие в выключенные телефоны, и граждане, выкрикивающие абстрактные лозунги, суть одно и то же.

Искажения действительности в романе происходят не в случайных местах. Чума не орудует по своему хотению-велению, и она, конечно, не есть кошка, гуляющая сама по себе. «Черная смерть» следует за своей жертвой, и там, где она ее, наконец, настигает, наблюдаются прорехи в полотне реальности, будь то Ленинградское шоссе, подземный переход, или Калитниковское кладбище.

При первом своем посещении Глеб Тяженко находит на этом кладбище крест с Абракадаброй; во второй раз он сталкивается с чумными докторами. Поначалу он видит странные огни, смутную толпу, и принимает процессию за факельное шествие. Но вдруг он обнаруживает, что его участники одеты в защитные костюмы с перчатками, широкополые шляпы и дымящиеся маски с птичьими клювами. Одни из них несут факелы, другие багры, которыми

цепляются гниющие трупы, а третьи – пустые гробы. Доктора меняют направление и, преодолевая могилы, ограды и деревья, двигаются прямо на Глеба, который в панике бежит прочь. «Век Интернета и гаджетов, зябкий декабрь, огненная от рекламы Москва, Калитниковское кладбище — и средневековые чумные доктора с факелами, баграми и гробами?» (114) — вопрошает и вместе с тем боится столь неожиданной и опасной оппозиции главный герой.

Одно из глобальных и мощнейших искажений объективной картины мира в романе – это финальная погоня чумы за Глебом. Тяженко едет в офис «DiCS», дабы помириться с Гермесом после ссоры из-за Орли, когда он обвинил собственного босса, в том, что тот – Король-Чума. Теперь герой хочет взять свои слова обратно и, с одной стороны, вернуть работу и сытую жизнь, с другой – эту самую жизнь сохранить, поскольку он по-настоящему верит, что Гермес – Король и что только «Король избавит его от чумы» (297). Пробираясь сквозь толпу к метро, Глеб замечает, что на телефоны прохожих присылается его же, Глебово, изображение, за чем следует жуткая метаморфоза – увидевший фото принимает лик смерти (глаза без белков), одновременно мертвый и прекрасный. Мужчина в кондукторском пальто, юноша в блестящей куртке, две девушки в шубке и пиджаке, мужчина в военном бушлате, человек на станции метро, женщина на эскалаторе, женщина в вагоне, юноша с серьгой и, наконец, водитель-бомбила, зомбированный фотографией Глеба на видеоэкране. Обычные люди становятся носителями болезни, «... обретают лицо чумы, как в «Матрице» агент Смит воплощался в любого человека...» (297). Наваждение проходит лишь, когда Глеб добирается до комплекса НИИ (офиса «DiCS») и там вновь встречает двойника Орли и двойника собственного.

Дина Хапаева в книге «Кошмар: литература и жизнь» писала, анализируя «Невский проспект» Н.В. Гоголя: «Как и положено в кошмаре, погоня

становится стержнем действия в главной сцене...»⁴⁰. Вспомним также несколько ироничное замечание закадрового голоса в фильме «Берегись автомобиля»: «Погоня! Какой детективный сюжет обходится без неё. Один бежит, другой – догоняет... таков непреложный закон жанра». Произведения литературы ужасов, вообще «падкие» на заимствования из других жанров, нередко перенимают структуру детектива и в таком случае не могут обойтись либо без погони, либо без финальной схватки (или того и другого). «Комьюнити», хоть и на свой лад, усложняя, трансформируя, искривляя, но все же использует детективные элементы («сыщик» Глеб скрупулезно собирает улики и, сводя их воедино, разоблачает «преступника» чуму). Однако погоня здесь обратная – преступник догоняет сбежавшего и готового уже сдаться сыщика.

Самое страшное в этой сцене, что чума обращает против героя совершенно случайных людей, шедших по своим делам и вдруг бросивших все ради зова извне. Словно гаитянские зомби они следуют приказам своего повелителя. Чума проникает в их сознание, как ветер в открытую форточку. Почему ей это удастся без усилий? Быть может, потому что сознание, изнеженное обилием легкодоступной информации, слабо сопротивляется агрессору, быть может, сознание уже не может без стороннего вмешательства, оно отвыкло от самостоятельной работы, отвыкло от самозащиты? Интернет-юзеры, воспринимающие на веру все увиденное в Сети и истово следующие советам популярных, но не всегда компетентных блогеров, то же, что ходячие мертвецы, исполняющие волю колдуна.

Вышеуказанные события, искажения действительности, являются своеобразной рефлексией и имеют прообраз, тексты-источники о чуме, найденные в Интернете. Так, например, юзер под ником Kurogos присылает ссылку на «Очерки истории чумы», в которой, в главе про Черную смерть, чумные блохи, путешествующие на крысах, трупах, тканях, – одни из главных распространителей болезни. Борька Крохин предлагает Глебу найти в поиске

⁴⁰ Хапаева Д. Р. Кошмар: литература и жизнь. – М.: Текст, 2010. [Электронная книга]

про «Боевую чуму», и в результате выясняется, что блоха – наилучший рассадник чумы. Именно их насылает на героя старуха-минетчица из черной «девятки». А когда участница комьюнити L-a-p-k-a вспоминает строки: «Напусти ты, Моисей, на Египет тьму, / Жаб, лягушек, пёсжих мух, язву и чуму» (90) – Тяженко все это материализует: «Тьма — она и сейчас за окном. «Пёсьи мухи» — блохи — были. Чума проехала мимо в тонированной «девятке». И жабы-лягушки тоже имелись: фотожаба Борьки Крохина в комьюнити» (90).

Кошмарному флешмобу также соответствуют «Очерки...», упоминающие о том, что инфицированные Черной Смертью теряли разум, подвергались истерике, и что поэтому сегодня суесящихся называют «очумелыми». Kurogos вновь присылает ссылку на статью о «Флагеллантах», одержимых верой фанатиков, самоистязающихся и переносящих чуму из города в город. О массовых истериях и бесноватых психозах говорит и юзер под ником Prizel: «Считалось, что их трясет демон чумы» (85). Истеричным поведением можно охарактеризовать Славу, увидевшего двойника Орли и попавшего в психиатрическую лечебницу, и Кабучу, диджея радио «DiCS», отвергнутую сначала Глебом, затем и Крохиным, соблазненным Орли (однако не исключено, что согласие Орли на интимную связь с Борькой – козни двойника Орли, т.е. чумы).

На Калитниковском кладбище, при встрече с похоронной процессией, Глеб вспоминает и сразу идентифицирует незнакомцев как чумных докторов. Стоит заметить, что прямой отсылки к тексту из Интернета здесь нет, однако, следуя логике, стоит предположить, что Глеб, привыкший «по каждому поводу нырять в Сеть за справкой» (136) и читавший до этого и про карантины, и про врачей, сражающихся с чумой, не мог пропустить информации о докторам в масках с клювами.

Погоня за Глебом напоминает непосредственное распространение чумы – но если раньше болезнь путешествовала на блохах или, например, на зачумленных генуэзских кораблях, (о них рассказывают все те же «Очерки

истории чумы»), то теперь она предпочитает телеком, в частности, айфон, а «человек, – по словам Гермеса, – это его айфон!» (127).

Чума в романе нападает не только на основных персонажей, но вообще на всех участников комьюнити. Примечательно, что некоторые из этих смертей остаются за кадром: ни мы, читатели, ни сам Глеб не становимся их свидетелями. Так гибнет Саша Мухин (под ником Outsider), бывший одноклассник Тяженко. Последние слова Саши: «Чума пришла» (97). Об этом сообщает агрессивный юзер ҮМНЕЕВСЕХ (под этим псевдонимом скрывается демон чумы Абракадабра). Далее Nan_Madol (Генрих Иванович Дорн, дэнжеролог) спрашивает, не замечал ли кто чего-либо странного, связанного с чумой, но, не получив ответа, объявляет, что комьюнити зачумлено. Тут же его прокликает ҮМНЕЕВСЕХ. Позднее паникует тролль D-r_Pirrez, неожиданно прекративший шутить и начавший писать грамотно. Последнее свое сообщение он не успевает закончить. L-a-p-k-a видит в Марселе процессию чумных докторов с баграми и факелами, принимает ее за маскарад, однако вскоре взрывается бессвязными предложениями о трупах женщин и детей и больше не возвращается в комьюнити. Nan_Madol попадает в беду, говоря, что за ним гонится чума, – случайные прохожие меняют лицо и преследует Дорна. Он просит помощи: указать «глухую зону», где бы не ловила связь и, значит, не было бы телекома. ҮМНЕЕВСЕХ подсказывает ему маршрут, но это оказывается предательством. Юзер Nan_Madol замолкает. Как замолкает следующим Miroed после истошного крика: «Это ловушка!!!» (284). Оставшиеся участники, Prizel, KozaDereza, Kurogos, понимают, что обречены. ҮМНЕЕВСЕХ внезапно извиняется за грубость и приглашает всех в свое новое комьюнити, тем самым продолжая инфицирование.

Интернет и Чума в романе, объединившись, создают мощнейшее неосязаемое оружие, ужаснейшую неизлечимую болезнь, которая действует и ментально, и физически. И. Смирнов писал: «Страх овладевает психикой, исходя от тела, так или иначе предназначенного к исчезновению. Не по себе же нам становится при том условии, что психика ввергается во внутреннее

противоречие» (19). Герои «Комьюнити» испытывают и то, и другое: с одной стороны, они подвержены смертельной опасности, т.е. физическому уничтожению, с другой – не могут адекватно воспринять реальность, поскольку она смешивается с ирреальностью (демонами, кадаврами).

Интернет-тексты о чуме «вываливаются» в реальность и безжалостно, даже с каким-то наслаждением уничтожают людей. Виртуальная чума, как и биологическая, кажется не просто природной катастрофой, но гневом Господним, наказанием свыше за людские грехи. Однако активировали смертоносные тексты вовсе не божественные силы, а человек – жадный до легкой наживы, подлый и трусливый, готовый ради себя одного пожертвовать сотнями, тысячами людей и не забыть еще на этом нажиться. В романе Иванова почти все персонажи либо настоящие, либо потенциальные Короли-Чумы нашего времени. Это говорит о том, что настоящее зло хранят и вызывают к жизни не артефакты и не технологии, не творчество и не наука.

Древний Рим погиб не из-за того, что варвары стали сильнее, а потому что он сам ослаб, развратившись и утонув в роскоши. Так и Третий Рим, порочная Москва (а с ней и вся Россия и еще дальше – человеческая цивилизация), не разлагается априори от наличия Интернета. Как одно время варвары служили Риму и укрепляли его мощь, так и Интернет может быть полезен современному обществу. Проблема в том, что многие пользователи не в состоянии его адекватно воспринять. Для них он либо игрушка, либо средство быстрого обогащения. Они перекалдывают на него заботы и ответственность, и, поддавшись искушению, собственными руками создают чудовище. Н.П. Хрящева и К.С. Когут так пишут об этом: «На первом плане оказывается не человек, а техника, «поглощающая» духовность и лишаящая человека индивидуальности»⁴¹.

⁴¹ Когут К.С., Хрящева Н.П. Гетеротопия чумы в романе А.В. Иванова «Комьюнити». [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://cyberleninka.ru/article/n/geterotopiya-chumy-v-romane-a-v-ivanova-komyuniti>, свободный;

В итоге, Чудовище-Интернет порождает невежество – чуму. А если Интернет повсюду, в каждом доме, в каждом телефоне, и, образно говоря, в каждой голове, – значит повсюду и Чума, неизлечимая и смертоносная болезнь.

§2. Архитектурный код в романе «Комьюнити»⁴²

Роман «Комьюнити» останавливает внимание читателя обилием архитектурных описаний (храм иконы Божией Матери «Всех Скорбящих Радость», Путевой дворец, Новодевичий монастырь, НИИ). Они сопровождаются авторской оценкой, мерцающей в разных формулировках, смысл которых, тем не менее, сводится к одному определению – «город на крови». Попробуем рассмотреть данный архитектурный ряд, обращая внимание на оценочность описаний.

Так, одним из первых архитектурных сооружений, появляющихся в тексте, является храм Иконы Божией матери «Всех скорбящих Радость». История храма связана со страшной эпидемией чумы⁴³, память о которой сохранило Калитниковское кладбище. Современное пространство кладбища несет в себе след давней трагедии, о чем свидетельствует галлюцинация главного героя: в одно из очередных посещений он видит в границах этого пространства средневековую процессию чумных докторов. Однако общество потребления делает все, чтобы стереть эту память земли, сам дух пространственного обустройства, в результате чего, в настоящее время место, где происходит самое древнее и главное таинство, «покорное и тихое подземное растворение человека во вселенной» (210), больше всего походит на современнейшее сооружение – аэропорт: «Причудливые и разнообразные заборчики <...> Зубцы, кружева, пики, железные шарики, кольца, витые главки — они и в полумраке обозначили углы и линии оград. Такие же вот перегородки <...> сооружены в пропускных зонах аэропортов, <...> Глеба неприятно царапнуло сходство кладбища с аэровокзалом <...>: обелиски стоят,

⁴² В данном параграфе мы опирались на наблюдения, сделанные Н.П. Хрящевой.

⁴³ В 1771 году в Москве вспыхнул бунт, вызванный бездействием властей, не принимавших никаких мер против распространявшейся со страшной скоростью моровой язвы. [Электронный ресурс]. Режим доступа:

словно опустевшие кресла тех, кто уже улетел, и в этом аэропорте рейсов не отменяют...» (209).

Далее на пути главного героя появляется Путевой дворец, история которого связана с гибелью в ни в чем не повинных людей⁴⁴. «Башни, стены флигелей и стрельчатые окна дворца были высвечены прожекторами, а плоский купол повис в темноте, как парашют» (62). Дворец имеет «открыточный вид», он по-женски наряжен: «Красно-бело-золотые готические кружева» (62), умело подсвечен. Его «пестрая карамельная эффектность» (62), окрашивает кондитерским отсветом всю Москву. Это эффектность, «карнавальная, сказочная, невинная», не настоящая, а создающаяся искусственно, при помощи прожекторов, ибо только так могут одновременно сочетаться взаимоисключающие черты: карнавальность, сказочность, невинность. В карнавальности дворца угадывается двойственность, сказочность дворца сродни кондитерской продуманности, а невинность имитируется кружевной, пестрой, карамельной эффектностью. Описание дворца, таким образом, строится на оксюмороне – роскошный и кровавый. Неслучайно именно в этом пространственном локусе главного героя наступают первые галлюцинации: невидимка, листающий журнал, старуха минетчица, чумные блохи и запах разложений, доносящийся с Ваганьковского кладбища. Ваганьковское кладбище также было основано примерно в 1771 году, и изначально на нем хоронили безымянных московских бедняков, умерших во время чумного бунта. Поэтому примечательно, что старуха-минетчица подъезжает к Глебу не на иномарке, а на простой «девятке».

В архитектурном коде романа, задающем едва не главный семантический вектор, не менее важен и Новодевичий монастырь. Его описание: «розовые короны башен Новодевичьего монастыря, игрушечные купола и колоколенка» (204), – даются писателем сквозь охватившие Москву митинги 2011 года, которые и символизирует «розовая игрушечность» монастыря, «неподлинность

⁴⁴ В 1896 году на Ходынском поле, которое находится рядом с Путевым дворцом, во время коронации императора Николая II произошла массовая гибель людей в результате ужасной давки.

бунта» (204), превращение «акта гражданского протеста» (204), в «праздник непослушания» (204). Эта неподлинность проявлена «креативом вроде лозунгов или ряженных» (204), т.к. «назначение креатива – маскировка» (204). В данном случае «креатив» позволяет маскировать удовольствие под недовольство: «Отчего такая радость у тех, кто там, в айпэде?.. От воздуха свободы? Но свободы там нет. Есть обычная деятельность по стратегии из набора многих-разных московских стратегий: флешмоб, перформанс, парад, гулянье... Радость участников не от свободы, а от причастности... к крутой корпорации» (205), – думает Глеб.

Монастырь и митинги, как подмена истинной свободы слова, мнений, демократии, в конечном счете показывают Москву могущественной корпорацией «в полудохлой и больной России» (205), к которой все стараются быть причастными.

В описании Ботанического сада, где Глеб говорит с Дорном о дэнжерологии, снова и весьма настойчиво повторяется кондитерская доминанта: «Где-то высоко над Ботсадом гулял ветер. За чёрными кронами... засветился кондитерски розовый закат, одновременно девственный и развратный, будто кукла Барби» (220). Оппозиция невинность (детство) и удовольствие (разврат) находит точное сравнение: кукла Барби, которая имитирует не младенца, а взрослую женщину. С восточной стороны к этому кондитерски многослойному закату летят нежно-жёлтые облака, похожие «на клочки подарочной упаковки» (220). Кондитерская привлекательность заката отвлекает внимание от ограды Ботанического сада, черных крон деревьев, похожих на «спутанные клубки проволоки» (220), и рождает ассоциации с Чумой-наоборот: «Как-то здесь человечно, и ничто не напоминает большой город...» (216).

Примечательно, что на Чистопрудном бульваре, где Глеб разговаривает с Орли о чуме, в XVI веке обосновались скотобойни: «Животинный двор», «Государев двор». В свою очередь, они дали название улице – Мясницкой, отходы которой сбрасывались в Поганый пруд. Именно здесь Глеб, словно

преследуемый тлетворным дыханием прошлого, признается в том, что ощущает ирреальность происходящего. Здесь же находится и «Шоколадница», маркер общества потребления.

Одним из центральных «говорящих» архитектурных сооружений в романе становится здание «ДиКСи», бывший научно-исследовательский институт. Это здание – бывший московский филиал Кировского Биотехнического института «Лихоборка-2», где велись работы над бактериологическим оружием под руководством Канатжана Алибекова, позднее эмигрировавшего в США и по предположению Борьки Крохина как-то связанного с Гермесом. Среди разных видов бактериологического оружия, в НИИ разрабатывалась также и «боевая чума».

Иванов мастерски выписывает пространство подвалов огромного комплекса зданий, создавая постапокалиптическую картину: «Длинный коридор. Направо и налево — комнаты. Кое-где громоздится какая-то рухлядь: ветхие деревянные стулья без сидений, хромоногие шкафы, столы без ящиков и с обломанными углами столешниц. На потолке — ржавые сетчатые намордники от ламп. На полу в бетон утоплены рельсы. По стенам, выкрашенным синей краской, висят толстые связки проводов с отвалившейся изоляцией. Всюду пыль, холодно, грязно» (216). Здесь же Глеб встречает двойника Льва Гурвича.

Архитектурный код в романе «Комьюнити» являет собою ожившее пространство, и Алексей Иванов, верный своему принципу делать пространство живым, заставляет говорить архитектурные постройки и землю, на которой они стоят. Абашева М.П. и Абашев В.В. называют эту творческую особенность писателя геопозитическим чувством: «Геопозитическое чувство и видение устремлено к смыслу, воплощенному в формах ландшафта, и формы ландшафта открываются как воплощение смысла этой особенности земли, территории. Геопозитическое видение предполагает не столько визуальное восприятие ландшафта, сколько видение его силовых линий, пронизывающих

его токов энергии. Это видение объемное, оно телесно-чувственное, эротическое и в то же время рефлексивное, себя осознающее»⁴⁵.

Кондитерское, розовое, карамельное, являясь доминантой архитектурных описаний Москвы, несомненно несет в себе оценочный смысл. «Кружение» карамельно-розового декора у читателя невольно рождает ощущение тотального неблагополучия современной столицы, которое должно быть тщательно замаскировано красивой упаковкой, спрятано, скрыто. Роскошный фасад прикрывает внутреннюю пустоту, всяческий разврат, жажду наживы.

§3. Система и функция двойников в романе

Система двойников в романе необычайно сложна. Своего допдельгангера-чуму имеют практически все основные персонажи: Орли, Гурвич, Гермес, Борька, Глеб. Интересно отметить, что эти герои сами по себе, независимо от чумы, ведут двойную игру: обманывают, строят козни, предают – все для того, чтобы вести успешную и сытую жизнь в Москве.

Первый двойник, которого видит Глеб и, соответственно, читатель, принадлежит Орли, чувственной еврейке, открыто признающей в собственной продажности и готовности пойти по головам ради наживы. Желая забыть старуху-минетчицу, Тяженко идет в ближайший клуб — им оказывается клуб HLEB («Ему, Глебу, — HLEB» (68) — иронично размышляет он). Неудачно попытавшись познакомиться с девушками, герой вдруг натывается взглядом на Орли, сидящую с друзьями, и начинает слать ей СМСки, шутливо выдавая себя за телепата. В конце концов, они встречаются возле входа, но тут Глебу приходит сообщение: «Вообще-то, я дома в ванне лежу» (72), и он понимает, что перед ним – не Орли, а «... вообще... не человек. Вернее, не живой человек. Тусклое фарфоровое лицо ничего не выражало. Глаза уже не мерцали. Вокруг глазниц тихонько расплзалась чёрная сеточка мелких трещин. Чёрные губы чуть изогнулись в улыбке и приоткрылись, и Глеб

⁴⁵ Абашева М.П., Абашев В.В. Чужие сны о Мяндаше (конспект о поэтике Алексея Иванова) // Семантическая поэтика русской литературы. – Екатеринбург: Уральский государственный педагогический институт, 2008 — С. 219.

увидел, что рот внутри затянут паутиной» (72). Услышав слова демона («Ты позвал меня...» (72)) Глеб падает в обморок.

Эта сцена очень символична – ночной клуб с грохочущей музыкой, всеобщим пьянством и развратом отсылает (и это отмечает сам Глеб) к пушкинскому «Пиру во время чумы». Дающая концерт группа называется «Муха»: имя демона Вельзевулла традиционно переводится как «Повелитель мух», сам демон, по одной из версий, считается символом болезней и смрада⁴⁶.

Двойник Орли – самый частый в романе. Он является не только Глебу, но и Славе, молодому человеку с которым живет настоящая Орли, и которая поддерживает с ним отношения лишь из-за его московской прописки. Слава, добрый, немного наивный парень, активно участвует в обсуждении чумы в комьюнити Глеба и потому инфицируется. Перед случившейся бедой он читал статью о миазмах, ужасной вони, порождающей, по мнению средневековых врачей, чуму, бороться с которой, естественно, надо очищением воздуха. Слава почувствовал запах разложения (как ощутил его Глеб, повстречавшись со старухой) и решил проветрить квартиру. Тогда же он увидел в комнате у зеркала Орли, не сразу поняв, что это – демон: «глаза вытекли и гнилая дыра в животе» (148). Слава пробовал сбежать на улицу, однако демон не пускал его, тогда юноша начал буйствовать, разнося посуду и мебель, и кричать с балкона о помощи. Подоспевшие врачи увезли его в психиатрическую больницу, где он совершил неудавшуюся попытку самоубийства – хотел выброситься из окна. Орли, получившая его телефон, находит в нем ссылку на статью об острове Лазаретто близ Венеции, куда в Средние века отправляли и больных, и здоровых (всех, кого заподозрили) в карантин на сорок дней (как символ того, что Моисей странствовал по пустыне сорок лет). Вернуться из карантина было невозможно, однако только такие жесткие меры спасли Венецию.

На этом демон не успокаивается. Когда Глеб и Орли приезжают в квартиру навести порядок, Тяженко видит злую сущность за дверью, на

⁴⁶ Вельзевул. Православная энциклопедия под ред. Патриарха Московского и всея Руси. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.pravenc.ru/text/%D0%94%D0%B5%D0%BC%D0%BE%D0%BD.html> , свободный;

которой висит непристойный плакат – тайка справляет нужду за статуей Будды – «глаза были целы, но теперь вместо рта чернела подрагивающая щель. Из округлой девичьей груди заострённой пулей торчал чёрный сосок» (149). В данной сцене само понятие Бога не то, чтобы принижается, оно просто-напросто уничтожается (как людьми, так и бесовской силой), даже не нивелируясь. Схема – если есть ад, значит, есть рай – здесь не работает. Бог умер, однако дьявол живет и здравствует.

Двойник Гурвича несколько выбивается из этого ряда. Его Глеб видит, когда, по настойчивой просьбе Борьки Крохина, спускается в подвал НИИ, офиса «DiCS». В одной из заброшенных комнат находится потрепанный, смердящий человек, прикованный цепью к стене. Не сразу, но герой узнает в пленнике «софт-мастера из пятёрки лучших IT-инженеров страны» (5) Льва Гурвича, на похоронах которого он сам же и присутствовал. Однако узник быстро признается: «Не бойся, я умер... Я — чума» (241). Особенность этого двойника в том, что он, на первый взгляд, кажется совершенно лишним. Да, он пугает Глеба, но не убивает его и не делает сумасшедшим. Сюжетная линия словно бы провисает...однако это на самом деле хитросплетения Борьки Крохина. Чтобы разобраться в столь сложной игре, обратимся к Гермесу и тому, как он стал Королем-Чумы.

Гурвич, оформив авторские права на протоколы «DiCS», собрал их в один файл и запер его на пароль, который насылает на взломщика вирусы. Проконсультировавшись с Дорном, он запрограммировал в пароль образы чумы. Гермес решил украсть протоколы и нанял Борьку, который взломал систему, но, заподозрив неладное, предложил нажать кнопку Enter своему боссу. Если выражаться образно, Борька снял с двери замок, а Гермес открыл дверь и заразился чумой. Гермес узнал от Дорна, что спастись можно лишь став Королем-Чумой – человеком, носившим демона Абракадабру в себе и передававшим ее другим людям, в обмен на богатство, власть и жизнь.

Гермес губит Гурвича тем, что достает ему наркотики (в этом также замешана Кабуча), затем изготавливает фальшивый крест с клиновидной

надписью (заклинанием, запирающим Абракадабру) и помещает его на кладбище во время похорон Гурвича, куда отправляет Глеба. Последний, опираясь на «прикол – креатив», фотографирует памятник, и, как мы уже говорили в самом начале, Борька, по наущению Гермеса, делает фотожабу и освобождает демона, который основывается в комьюнити Тяженко, пожирая всех его участников: ненужных более для Гермеса свидетелей и случайных бедолаг.

Конкретного двойника Гермеса мы не видим, зато слышим его разговор с демоном в отеле «Балчуг-Кемпински»:

«— Ты за мной пришёл? — впроброс спросил Гермес.

— Не за тобой, но к тебе, — ответил глухой голос» (279).

Борька Крохин, однако, оказывается еще проворней Гермеса. Он использует положение Глеба, чтобы проникнуть в офис НИИ, головной мозг «DiCS», и получить доступ к профилю юзера «УМНЕЕВСЕХ», демону чумы. Затем скрещивает его с профилем Орли, превращая ее в Королеву-Чуму. Девушку он собирается контролировать посредством протоколов Гурвича. К Гермесу подсылает демона в обличье Глеба, который под оком камер наблюдения выбрасывает «босса» из окна. Мотив – месть из-за увольнения.

Примечательно, что все это в последней сцене рассказывает Глебу не настоящий Борька, а его двойник – демон Абракадабра, ставший слугой Орли и готовящий Тяженко к неминуемой гибели в подстроеной автокатастрофе.

Собственного доппельгангера в офисе «DiCS» Глеб встречает чуть раньше Борькиного, после погони. Однако Тяженко особенно не удивляется мороку, к тому моменту он крайне подавлен, и уже не пробует отличить реальность от вымысла, он на волоске от того, чтобы тронуться умом, как Слава.

Двойником основных персонажей в романе «Комьюнити» является демон чумы Абракадабра, легко принимающий нужное ему обличье. Он преследует инфицированных юзеров с разными целями, например, уничтожить физически или свести с ума. Его путешествие характеризуется деформацией реальности и

слиянием объективного и субъективного. Двойники нарушают психологическую целостность героев, разрывают их сознание. «... dasUnheimliche [жуткое] посещает того, кто расколот в удвоенной идентичности»⁴⁷, — пишет И. Смирнов. Мы можем характеризовать роман Алексея Иванова категорией «dasUnheimliche», поскольку показали, как система двойников порождает «ужасное».

Но стоит заметить, что художественная функция двойников сводится не к одному лишь нагнетанию атмосферы страха. Классический допельгангер в литературе выступает как темное альтер эго положительного персонажа, стремится показать различие между напускным, ложным внешним и настоящим внутренним, иными словами – изобразить волка в овечьей шкуре, дикого зверя под личиной благообразного джентльмена. Например, в повести Роберта Стивенсона «Доктор Джекил и мистер Хайд» злой двойник Хайд контрастирует с добрым доктором Джекилом – хотя, в сущности, оба этих сознания принадлежат единой человеческой оболочке.

В «Комьюнити» данная традиция несколько нарушена. Злые двойники являются прямым отражением злых персонажей, которые, как уже было сказано выше, привыкли и безо всяких допельгангеров посредством лжи удваиваться, а то и утраиваться (конечно, не физически, а нравственно). Проще говоря – продаваться и приспосабливаться к сильным мирам всего. В определенном смысле, они превосходят своих двойников по степени обмана и предательства.

Демон Орли, сведший Славу с ума, – это слабый отголосок жестокости и бездушия девушки, сладострастно отдающейся любовнику в тот момент, когда ее жених лежит в доме скорби после попытки суицида. В свою очередь, когда Орли отворачивается от Глеба, предпочтя ему прошедшего по всем головам Борьку Крохина, это потрясение оказывается более волнующим, более

⁴⁷ Смирнов И. О гротеске и родственных ему категориях. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://es-dejavu.ru/g-2/Grotesque-3.html> , свободный;

опустошающим героя, чем увиденный им в клубе НЛЕВ демон, гниющий труп с затянутым паутиной ртом.

Гурвич, живущий для одного себя и не заботящийся о собственной дочери; Гермес, толкающий Гурвича к наркотической яме и спихивающий чуму на невинных горожан; Крохин, шантажирующий друзей и домогающийся женщин; Орли, оценивающая собственное тело категорией «купи-продай» – этим людям не нужен злой двойник, чтобы показать их моральное уродство. Не стесняясь и тем более не испытывая муки совести, они напоказ выставляют внутреннее безобразное «я». Доппельгангер лишь оттеняет и укрупняет его. Могущественный демон, сущность, творящая зло по природе своей, оказывается игрушкой в руках людей, отказавшихся от бога, может быть, только затем, чтобы окончательно освободить поле боя для междоусобной войны, на которой армии Света нет места.

Из перечисленных персонажей особо выделяется главный герой романа. Его двойник совершает преступление, убийство, на которое у самого Глеба, по словам Крохина, не хватило бы духу. Здесь наблюдается обратная вышеуказанной картина: демон-Глеб – продукт чистого зла, а человек-Глеб – жертва. Запутавшаяся, тоже в чем-то виновная, но все-таки жертва. У Тяженко действительно нет сил, чтобы убить врага, точнее – Короля-Чуму, зато у него есть силы, чтобы хоть как-то противостоять противнику, бороться за близкого человека. Но почему же его борьба ни к чему не привела, почему же Глеб сдался?

Алексей Иванов не случайно делает главного героя бывшим филологом. Тяженко, привыкший непосредственно работать с текстами, умеет проникать внутрь слова, понимать его истинный смысл. У него сохраняются понятия благородства и чести, потому, что он не просто читает, он переживает, пропускает текст через себя, чего не умеют делать другие: его коллеги, друзья, любовницы. Глеб словно расколот на два мира – в одном его мучает «апатия», в другом – непонимание. Плесневелая книга против глянцевого Интернета. Тяженко стоит на перепутье устаревшего Добра и современного Зла и мечется

меж ними, так как ни одна из сторон полностью не отвечает его потребностям. В этом заключен особый трагизм его положения.

Открытый финал романа отсылает нас к такому же открытому финалу Пушкина: «Пир продолжается. Председатель остается, погруженный в глубокую задумчивость»⁴⁸. Вместо председателя – не Глеб, как может показаться сперва, а читатель. «Художественная реальность» «Комьюнити» с бушующей чумой обречена на гибель. Но может быть, нашу реальность еще удастся спасти. Для этого стоит последовать примеру и погрузиться в «глубокую задумчивость»⁴⁹.

§4. Черты фэнтези-романа в «Комьюнити»

Будучи составной частью диалогии о дэнжерологах, непрямым продолжением «Псоглавцев», роман «Комьюнити» во многом походит на начальную книгу, и в первую очередь это касается жанровых особенностей. Пусть даже заняв антиутопический вектор развития, «Комьюнити» по-прежнему базируется на хорроре с элементами фэнтези. Эти элементы, перекочевавшие из «Псоглавцев» не становятся вещью в себе, а органически вплетаются в «клубок» повествования.

Так, за основу сюжета берется классическая для фэнтези оппозиция Хаос – Космос. В практически идеальное (как кажется главному герою) бытие, его Космос, сытую обеспеченную жизнь вторгаются силы Зла, вторгаются стремительно, переворачивая ее с ног на голову, буквально выворачивая реальность наизнанку.

Разрушительная сила Хаоса в «Комьюнити» более заметна именно потому, что этот герой, в отличие от героя, покинувшего свой дом и умчавшегося навстречу приключениям в «Псоглавцах», не ищет авантюры, его устраивает окружающий мир, шире – миропорядок. Он доволен (заставляет себя поверить в то, что доволен) сложившимся положением вещей,

⁴⁸ Пушкин А.С. Пир во время чумы. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.rvb.ru/pushkin/01text/05theatre/01theatre/0841.htm>, свободный;

⁴⁹ Там же.

сложившимся так и никак иначе, но внезапно, независимо от желаний и чаяний героя, Хаос вступает в ожесточенную схватку с Космосом. Контраст между порядком и беспорядком столь силен, что мгновенно заставляет героя реагировать. Но если в «Псоглавцах» герой действует скорее интуитивно, по зову проснувшейся совести, то в «Комьюнити» герой, желая вернуть все на круги своя, действует совершенно осознанно, правда, на этот раз из эгоистических побуждений.

Хаос в романе выражен Королем-Чумой, мировым Злом, биолого-цифровым синтезом средневековой чумы и современного Интернета. Король-Чума заражает сетевых пользователей, превращая их в безликие, легко управляемые оболочки. Этого-то Короля и должен в итоге одолеть герой, Глеб Тяженко, дабы вернуть пошатнувшийся мир на исходную позицию. Но прежде, чем наступит финальное сражение, Глебу необходимо выполнить несколько квестов, что образует непосредственно фабульный ряд. Как в первой части дилогии, в «Комьюнити» квесты могут быть легкими, сложными и смертельно опасными: от расшифровки загадочной надписи на могильной плите до исследований подвалов НИИ, от разговоров с дэнжерологом до бегства в метро от Короля-Чумы.

Хотя на первый взгляд, кажется иначе, Хаос в романе появляется задолго до того, как герой вступает в борьбу. Дело в том, что синтетический Король-Чума, порожденный компанией «DiCS» в XXI веке, олицетворяет собой людскую порочность, своеобразный первородный грех. Хаос, с которым сражается Глеб, неотрывно следовал за человечеством на всем протяжении его пути.

Хаос в «Комьюнити» выглядит глобальнее, чем в «Псоглавцах». Мало того, что он свирепствует в Москве, в одном из крупнейших мировых городов, третьем Риме, он, не в пример своему биологическому предшественнику, имеет доступ к виртуальной реальности, Интернету, который легко может стать удобным плацдармом для завоевания всего человечества. Даже исторические экскурсии в «Комьюнити» («Очерки истории чумы», рассказывающие, о

зачумленных кораблях генуэзцев) охватывают более широкие пространства, чем в «Псоглавцах», где полученные в Сети справки не выходят, в основе своей, за пределы деревни Калитино.

Концовка «Комьюнити» куда пессимистичнее «Псоглавцев», где мировое Зло также не было уничтожено полностью, но хотя бы главный герой выжил и на время освободил Космос от Хаоса. Борьба же Глеба с Хаосом обречена на провал потому, что это борьба чисто внешняя. Внутреннего осознания, как было с героем «Псоглавцев», не происходит (точнее, оно мимолетно и, едва появившись, оказывается подавлено эгоистическими желаниями), осознания, что Король-Чума – это не столько порождение мира чудовищ, сколько порождение человеческого мира, человеческого разума, квинтэссенция порока, и что бороться с ним нужно, в первую очередь, начав с самого себя. Автор оставляет финал открытым, однако догадаться о том, что герой погибнет и гармонизации Космоса не произойдет, не составляет для читателя никакого труда.

Исторические корни фэнтези в «Комьюнити» определить довольно сложно. С одной стороны, произведение заимствует из эпоса форму квеста (герой, Глеб Тяженко, преодолевая различные препятствия, остается в финале лицом к лицу с мировым Злом, Королем-Чумой), а также ориентацию на динамику, часто сменяющие друг друга события. Но при этом в «Комьюнити» большую роль играют лирические вставки, размышления Глеба. Также, учитывая чудовищный гротеск в виде иррациональной ломки бытия и имеющиеся в романе черты карнавальной культуры, можно говорить о влиянии мениппеи, к которому, как пишет Т. Хоруженко, очень близко подходит жанр фэнтези. Иными словами, «Комьюнити», не отвернувшись еще совсем от эпоса, предпочтение все же отдает архетипу рыцарского романа.

Заключение

На основе проделанных нами наблюдений над жанровой структурой дилогии Ал. Иванова о дэнжерологах мы пришли к следующим выводам. Попробуем их сформулировать относительно тех задач, которые были поставлены нами в работе.

Изучение теоретических работ, посвященных хоррору, во-первых, показало, что он преимущественно принадлежит жанрам массовой литературы

и характеризуется тем, что в первую очередь стремится погрузить своего читателя в атмосферу ожидания, ощущения, предвкушения Страха, Ужаса. Для достижения подобного эффекта хоррор, зачастую, прибегает к приему двойничества, слиянию объективного и субъективного, гротеску, иными словами, к тем художественным ресурсам, которые позволяют показать деформацию реальности и тем самым погрузить читателя в состояние трансцендентного страха.

Во-вторых, мы обнаружили, что жанр ужасов имеет богатую традицию, и эта традиция достаточно полно представлена как в устном народном творчестве, так и в русской классической литературе. А поскольку задача нашей работы была связана с необходимостью понять смысл и назначение данного жанра в современной литературе не только в аспекте развлекательности, то мы остановимся на тех наблюдениях, которые связаны с серьезными функциями хоррора как жанра. Эти функции определены природой таланта Ал. Иванова, нашедшей воплощение в так называемой «геопоэтике» (В.В. Абашев, М.П. Абашева). Ее смысл связан со способностью художника ощущать любое пространство живым, динамичным, «помнящим» прошлое, и устанавливать зависимость от него настоящего.

Так, наблюдения над хронотопом «Псоглавцев» показали, что земля, на которой почти два века стоял раскольничий Калитин скит, помнит все. Хаотические силы исторической памяти, воплощенные в иконе Псоглавца, продолжают свою разрушительную работу до сего дня, «контролируя» это пространство. Ал. Иванов прибегает к жанру хоррора как наиболее адекватной художественной форме, которая позволяет ему показать глубинное действие разрушительных сил, ввергающих человека в звероподобие.

Но если в «Псоглавцах» Хаосу противостоит, не побеждая его окончательно, Культура в лице Лизы и прозревшего москвича Кирилла, то в «Комьюнити» художник оказывается вынужденным снять схожее противопоставление. Диагноз, который в этом романе Ал. Иванов ставит современности, гораздо более пессимистичен.

Искажение картины мира в романе происходит в результате взаимодействия реального и виртуального начал, биологической чумы и цифровой. Последняя вырывается наружу и обрушивается на город, обильно сея хаос и смерть. Однако причинами тому становятся не бациллы чумы и даже не демон чумы Абракадабра, являющийся символом ее прихода, а победа цифровых технологий над человеком мыслящим. Именно цифровые технологии редуцируют способность человека понимать, обладать всей полнотой информации о мире, быть нравственным, душевно чутким. Люди, живя суррогатными ценностями, невольно теряют свое индивидуальное лицо, что проявлено в романе обширной парадигмой двойников, которая открывает мир смерти, разложения, ужаса.

Обширная галерея двойников в романе служит, прежде всего, затем, чтобы более рельефно обрисовать, оттенить персонажей, не чурающихся собственных подлости и низости. Но даже демон Чумы, принимающий чье-либо обличие, не внушает такого страха, как герои, которые ради обогащения, не останавливаются ни перед чем.

Принципиальное отличие «Псоглавцев» от «Комьюнити» состоит в отсутствии ярко выраженной оппозиции Добра и Зла, классического противостояния положительных и отрицательных героев. Главный герой «Комьюнити» Глеб Тяженко оказывается полностью зависим от окружающей его среды, у него нет сил с ней бороться, поэтом он, также, как и остальные персонажи, легко оказывается жертвой чумы.

Подводя черту под характером и образом мышления современного человека, Алексей Иванов использует мощный гротеск в виде искажения реальности – виртуального Короля-Чумы и создаваемых им убийц-допельгангеров, чтобы показать, что нынешний мир, в котором технологии развиваются куда быстрее, чем нравственные качества, обречен на гибель.

Наиболее семантически нагруженным оказывается архитектурный код (хотя, разумеется, большую роль играет и деформация художественного мира в обоих романах – появление монстров, двойничество, гротеск, однако именно

через архитектурный код мы слышим голос самого автора). История архитектурных сооружений не дает читателю забыть о прошлом, авторская оценка, сквозящая в описаниях, заставляет читателя задуматься о настоящем: Ал. Иванов, дав заговорить архитектурным памятникам Москвы, смог показать этическую сущность общества потребления, поставив, тем самым, Москву в ряд других великих городов мира (Ниневия, Вавилон), погибших от развращенных жителей.

Итак, Алексей Иванов оценивает современное пиксельное мышление, которое устраняет способность человеческого сознания к рефлексии, как губительное, неспособное дать человеку истинное представление о бытии. Тревога писателя связана с деформацией самого процесса мышления. Эту тревогу он и оформляет популярным сегодня жанром хоррора, пытаясь обратить на происходящее усиленное внимание. Поэтому разговор о данной диалогии в старших классах нужен и значим.

Таким образом, обратившись к жанру хоррора, Алексей Иванов радикальным способом актуализирует проблемы российской действительности, говорит о необходимости их скорейшего разрешения и о превратных последствиях отсутствия оных.

Список литературы

1. Абашева М.П., Абашев В. В. Чужие сны о Мяндаше (конспект о поэтике Алексея Иванова) // Семантическая поэтика русской литературы. – Екатеринбург: Уральский государственный педагогический университет, 2008.
2. Аросев Г. Сквозь цинизм и насилие. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://ivanproduction.ru/literoturovedenie/skvoz-czinizm-i-nasilie.html> , свободный;

3. Букс Н., Конт Ф. (сост.) Семиотика страха. Сборник статей. М.: Русский институт: издательство «Европа», 2005.
4. Вельзевул. Православная энциклопедия под ред. Патриарха Московского и всея Руси. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.pravenc.ru/text/%D0%94%D0%B5%D0%BC%D0%BE%D0%BD.html> , свободный;
5. Гулый А., Исаев В. Анатомия русского ужаса. Полночь, XIX век. Сборник произведений — М.: Корпорация «Сомбра», 2005
6. Дарк О. Поручение Мяндаша // Русский журнал [электронный журнал]. – Режим доступа: http://old.russ.ru/krug/kniga/20030508_dark.html
7. Ефремова Т. Ф. Новый словарь русского языка. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.efremova.info/word/panoptikum.html#.VVPMc47tmkp> , свободный;
8. Женевский В. Хоррор в русской литературе. Часть I. DARKER [электронный журнал]. – Режим доступа: <http://darkermagazine.ru/page/horror-uzhasy-uzhastiki-mify-i-pravda-zapretnogo-zhanra>
9. Заломкина Г. Подходы к пониманию готического мифа // Библиотечное дело. 2013. № 18. С. 2.
10. Иванов А. Комьюнити. – СПб.: Азбука, 2013.- 320 с.
11. Иванов А. Псоглавцы. – СПб.: Азбука, 2011.- 352 с.
12. Комм Д. Е. Формулы страха. Введение в историю и теорию фильма ужасов. – СПб.: БХВ-Петербург, 2012.
13. Кузьминский Б. Алексей Иванов. Чердынь — княгиня гор // Официальный сайт Алексей Иванова [электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.arkada-ivanov.ru/ru/books_reviews/serdce/ALEKSEJJIVANOV.CHERD/
14. Лебедева О.Б. История русской литературы XVIII века: Учебник. М.: Высш. шк.: Изд. центр «Академия», 2000.

15. Логинов С. Какой ужас! // Русская фантастика [электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.rusf.ru/loginov/books/story04.html>
16. Мартыанова И.А. Киновек русского текста: парадокс литературной кинематографичности. СПб., 2002.
17. Парфенов М.С. Хоррор, ужасы, ужастики... Мифы и правда запретного жанра // DARKER [электронный журнал]. – Режим доступа: <http://darkermagazine.ru/page/horror-uzhasy-uzhastiki-mify-i-pravda-zapretnogo-zhanra>
18. Парфенов М.С. Что такое хоррор? [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://darkermagazine.ru/page/что-такое-horror-ch4> , свободный;
19. Пушкин А.С. Пир во время чумы. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.rvb.ru/pushkin/01text/05theatre/01theatre/0841.htm> , свободный;
20. Смирнов И. О гротеске и родственных ему категориях. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://ec-dejavu.ru/g-2/Grotesque-3.html> , свободный;
21. Татаринцов А. Чумовой роман. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://old.lgz.ru/article/19344/> , свободный;
22. Тейлор Д. Трезвый взгляд на то, как писать хоррор сегодня // DARKER [электронный журнал]. – Режим доступа: <http://darkermagazine.ru/page/trezvyj-vzgljad-na-to-kak-pisat-horror-segodnja>
23. Точинов В. Хоррор древней Руси // DARKER [электронный журнал]. – Режим доступа: <http://darkermagazine.ru/page/horror-drevnej-rusi>
24. Хапаева Д. Р. Кошмар: литература и жизнь. – М.: Текст, 2010.
25. Хоруженко Т. И. Русское фэнтези: на пути к метажанру [Текст]: дис. на соискание ученой степени канд. фил. наук: 10.01.01: защищена 28.05.2014: / Хоруженко Татьяна Игоревна. – Екатеринбург, 2015. – 217 с.
26. Когут К.С., Хрящева Н.П. Гетеротопия чумы в романе А.В. Иванова «Комьюнити». [Электронный ресурс]. Режим доступа:

<http://cyberleninka.ru/article/n/geterotopiya-chумы-v-romane-a-v-ivanova-komyuniti> , свободный;

27. Щербинина Ю. Чума... как много в этом звуке. [Электронный ресурс].

Режим доступа: <http://ivanproduction.ru/literoturovedenie/chuma...-kak-mного-v-etom-zvuke.html> , свободный;