ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

УДК 3.09-821.161.1

DOI: 10.17223/19986645/60/8

В.Ю. Баль

ПЛЮШКИНСКИЙ СЮЖЕТ В РОМАНЕ О. СЛАВНИКОВОЙ «СТРЕКОЗА, УВЕЛИЧЕННАЯ ДО РАЗМЕРОВ СОБАКИ»

Рассматривается место плюшкинского сюжета в романе О. Славниковой «Стрекоза, увеличенная до размеров собаки». Актуализируется значение для современного автора принципов гоголевской поэтики при изображении внешних и внутренних границ человеческого существования, фиксируемых в пространственных координатах тела и дома и связанных с образом вещного мира. Выявляется механизм диалога между писателями в комплексе антропологических и онтологических проблем, связанных с определением границ человеческого в мире, осмысляемых в оппозициях живого и мертвого, идеального и материального, смертного и бессмертного.

Ключевые слова: *Н.В. Гоголь, О. Славникова, плюшкинский сюжет, вещный мир.*

Разговор об особом месте *гоголевского текста* в русской прозе XX – начала XXI в. обладает бесспорной актуальностью. Он вписывается в общую логику размышлений о принципах историко-генетической преемственности между классикой и современным литературным процессом. В этом смысле любой современный автор находится в диалоге не только с современным читателем, но и с писателями предшественниками. И довольно часто именно канонический художественный текст становится пусковым механизмом диалога между автором и читателем.

Исследовательскую историю *гоголевского текста* в русской словесной культуре можно условно разделить на две части. Первая связана с рассмотрением *гоголианы* начала XX в., вторая сосредоточена на осмыслении *гоголианы* рубежа XX–XXI вв. В силу объективных причин первая часть обладает большей проработанностью, определяемой наличием значимых монографических исследований. Хотя говорить об исчерпанности темы «Гоголь в литературе начала XX в.» слишком опрометчиво. Вторая часть находится пока на уровне постановки проблемы¹ и поиска исследовательских путей для ее решения. Исследовательской изоляции между двумя периодами изучения гоголевского наследия не существует, скорее, наоборот, можно говорить о преемственности с точки зрения общеметодологических

¹ Об особом месте гоголевской традиции говорят в своих литературно-критических статьях А. Немзер [1, 2] и М. Черняк в своих заметках, посвященных юбилею классика в 2009 г. [3].

принципов выявления рецептивных моделей. Оба выделенных периода в истории русской словесной культуры ознаменованы *перечитыванием*, *переосмыслением* и даже порой *переписыванием* отечественной классики. В начале XX в. русская литература, вступая в эпоху модерна, стремительно и интенсивно обновляя философско-эстетические основы национальной культурной парадигмы с опорой на западные образцы, пристально вглядывается и в классическое наследие, создавая *своих* «других» Гоголя, Пушкина, Лермонтова. В *век нынешний* в отличие от *века минувшего* общее состояние культуры в постсоветский период, ознаменованное эпохой постмодерна, расширило варианты диалога современных авторов с художественным наследием, входящим в национальный литературный канон. С одной стороны, сохранилась традиция культуры начала XX в., когда классика в процессе реактуализации обнаруживает разрастающееся смысловое поле, при котором расширяется и углубляется ее толкование. С другой стороны, это движение не в направлении к приращению смысла, а к тиражированию формул и приемов, использование классики как материала для неавторитетных и игровых версий художественной реальности¹.

В отечественном гоголеведении рецептивные модели *гоголевского текста*, относящиеся как к началу XX в., так и рубежу XX–XXI вв., находятся в фокусе исследовательского интереса. Об этом свидетельствуют материалы Гоголевских чтений, которые регулярно с 2001 г. проводятся в Доме Гоголя². Материалы сборников по итогам этих конференций содержат постановку проблемы и намечают возможности рассмотрения характера связи между Гоголем и авторами не только начала XX в. (В. Набоков М. Зощенко, Н. Эрдман, В. Каверин, Б. Зайцев, писатели сатириконцы), но и современными (В. Пелевин, В. Пьецух, Б. Кенжеев, А. Королев). Анализируя наработанную исследовательскую базу, посвященную как *гоголиане* начала XX в., так и *гоголиане* рубежа XX–XXI вв., можно выделить общетипологические сходжения, которые определяют принципы отбора, систематизации и анализа материала, репрезентативного для решаемой научной проблемы. **Во-первых**, это монографические и диссертационные исследования, ориентированные на комплексное осмысление творческого наследия Гоголя в различных культурных контекстах через призму разных исследовательских аспектов: Л.А. Сугай [4], Л.А. Клягина [5], Т.В. Пудова [6]. **Во-вторых**, это диссертации и статьи, посвященные анализу творческого диалога отдельных авторов с гоголевской традицией: В.М. Паперный [7], Н.А. Горских [8], М.А. Васильева [9], Т.Л. Рыбальченко [10], Ю.В. Меладшина [11]. **В-третьих**, это ряд исследований, связанных с рецепцией отдельных гоголевских текстов и элементов гоголевской поэтики. *Гоголиане*

¹ Разработана обширная терминологическая база, которая охватывает различные техники взаимодействия канонического автора и современного: стилизация, метатекст, ремейк, деконструкция, сериал, центон, мистификация и проч.

² Подробно с материалами всех конференций можно ознакомиться на сайте музея: <http://www.domgogolya.ru/readings/>

начала XX в. посвящен цикл статей А.С. Янушкевича¹. В исследовательском поле *гоголианы* XXI в. актуализированы образы «визитные карточки» классика (образ пишущего человека [17], образ Чичикова [18]) и элементы поэтики [19]. Объединить в отдельную группу можно также ряд исследований, которые посвящены различным формам апелляции к гоголевским художественным текстам у современных драматургов Н. Коляды, О. Богатова, Н. Садур [20–23].

В рамках данной статьи внимание будет сосредоточено на выявлении рецептивной модели *гоголевского текста* в романе О. Славниковой «Стрекоза, увеличенная до размеров собаки»². Несмотря на насыщенную интертекстуальную основу не только рассматриваемого в рамках этой статьи романа, но и других произведений автора, претекстом которых являются произведения русских классиков (Ф.М. Достоевский, Л.Н. Толстой, В. Набоков), имеет право на существование исследовательский подход, ориентированный на установление межтекстовых отношений с элементами художественной системы отдельного классика – Н.В. Гоголя. Точкой рецептивного отсчета в случае со Славниковой, не ориентированной на деконструктивное отношение к русской классике, станет обращение к особенностям ее литературной репутации, которую она активно создает в своих интервью и выступлениях, являющихся своеобразным автокомментарием к ее творчеству. Достаточно настойчиво она подчеркивает свою преемственность к гоголевской традиции письма. На круглом столе в 2009 г., посвященном юбилею классика, она отмечает, что «описать происходящие в наши дни события можно, только используя *гоголевский язык* (курсив мой. – В.Б.) <...> чтобы современному писателю полноценно работать с текущей действительностью, надо очень внимательно читать Гоголя <...> Гоголевские уроки прекрасны, потому что то, что казалось анекдотом, на самом деле становится большим «мессаджем», и то, что кажется абсурдом, – идеально точно описывает реальность – в таком мире мы живем» [24]³. В другом интервью в 2011 г.: «...основной тренд – это линия, идущая от Гоголя через Булгакова. Это немножко гротесковая фантастика, то есть реалистическая проза с фантастическими допущениями» [25]. В одном из последних интервью после победы в литературной премии «Ясная Поляна»⁴ Славникова подчеркивает: «На самом деле в литературе все всем родственники. Есть разные ветви в русской романной традиции, и одна из них, безусловно, толстовская. Мне, может, ближе *гоголев-*

¹ Цикл статей А.С. Янушкевича рассматривает как рецепцию отдельных аспектов гоголевской поэтики (жанр, стиль, сюжеты, мотивы и темы), так и рецепцию сильных текстов классика (повести «Нос» и «Записки сумасшедшего», комедия «Ревизор», поэма «Мертвые души») в отечественной словесной культуре 1920–1930-х гг. [12–16].

² Первая журнальная публикация романа состоялась в 1996 г., а в 1997 г. он вошел в шорт-лист премии «Русский Букер».

³ О. Славникова принимает участие в этом же юбилейном году в Гоголевском фестивале в Париже с ремейком гоголевской «Шинели» – «CHANEL № 5».

⁴ О. Славникова победила в номинации «Современная русская проза» с романом «Прыжок в длину» (2018).

ская – по стилистике (курсив мой. – В.Б.). Но ген Толстого есть у каждого русского романиста» [26]. Очевидно, что в интервью Славникова с настойчивостью литературного критика, которым она тоже является, делает своеобразную разметку поля современного поля русской словесности – обозначает гоголевскую линию, связанную с фантастикой и гротеском. И собственная сопричастность этой линии тоже обозначается писателем.

В контексте романа «Стрекоза, увеличенная до размеров собаки» основу диалога современного автора с классиком составляет плюшкинский сюжет¹. Оознавательными маркерами плюшкинского сюжета, помимо образа Плюшкина как «собираателя вещей», стали связанные с ним топосы дома как замкнутого пространства, выражающего форму жизненного небытия, и образы-символы кучи и натюрморта как форм организации вещей, фиксирующих пограничное состояние между жизнью и смертью, вещественным и идеальным, и «прорехи» как повествовательного образа, отражающего ветшающее состояние овеществленного человека и мира.

Для Славниковой образ Плюшкина важен не как архетип скупого богача, а как выразитель принципов гоголевской поэтики, актуализирующей комплекс онтологических и антропологических проблем. За границами рецепции Славниковой остаются национально-исторические и хозяйственно-экономические смыслы образа гоголевского героя, связанные с темой распада национального бытия. Для Славниковой Плюшкин интересен как «мертвец мертвецов» [27. С. 103], символ крайней степени овеществления человека, обладающего внешними признаками жизни, за которыми скрывается внутреннее омертвление – пустота. В образе Плюшкина достигает масштаба антропологической катастрофы разрыв между душой и телом, обусловивший смешение и отождествление «человеческой телесности» с «бездушной вещественностью» [28. С. 107]. Плюшкинская телесность – это не пример «негативной антропологии» [Там же. С. 118], которой свойственны гротесковая мутация и телесная фантазмагория, а пример бунта против закона смерти². В этой онтологической аномалии разрушается иерархия живого и неживого, материального и идеального, физического и метафизического, так как телесное бессмертие выступает ценностной альтернативой бессмертия души. В этом смысле «онтологический вопрос к телу» [30. С. 47] выражается в представлении «телесного неумирания» [Там же. С. 57], когда тело пребывает в пограничном состоянии «жизни в смерти»³.

¹ Это не первый гоголевский сюжет, который актуализуется Славниковой в ее творчестве. В повести «Бессмертный» (2001) содержится апелляция к чичиковскому сюжету [18. С. 152–156].

² Е.О. Третьяков отмечает, что «Гоголь создает философский трактат о преодолении смерти, успешно “маскирующийся” под шедевр художественного слова» [29. С. 247].

³ В работах исследователей также встречаются следующие написания: «ж и з н ь и с м е р т ь» [31. С. 107], «промежуточном состоянии посередине между жизнью и смертью» [30. С. 61], «единство жизни–смерти» [32. С. 238].

Репрезентантом этой «вечной жизни», суррогатной по своей сути, в поэме Гоголя становится образ *места* (курсив мой. – В.В.) [33. С. 7] как индивидуального пространства земного бытия человека. Индивидуальное пространство, связанное с границами внешнего существования человека в плоскости земной жизни, представлено одновременно в континууме телесной и вещественной репрезентаций. Континуум вещественной репрезентации, в свою очередь, связан с реализацией пространственной метафоры, в рамках которой тело концептуализируется как дом. «Домашняя телесность» Плюшкина – это доведенное до антропологического и онтологического предела свойство тела уподобляться вещи в процессе укрепления в пространстве для приобретения своего места-пристанища [34. С. 135–136]. Однонаправленность действия гоголевской формулы омертвения [35] в пространстве образа Плюшкина определяет присутствие мортальной семантики при репрезентации образов тела и дома, которые в сумме представляют образ *мертвого места*¹. Связь образно-ассоциативного ряда «старость-дряхлость-ветхость» как с телесной, так и с вещественной формой репрезентации Плюшкина определяет, с одной стороны, нарушение онтологически очевидной иерархии между природным (живым) и неприродным (мертвым), с другой – тупиковость превращения тела в вещь, в процессе которого человек стремится преодолеть конечность и несовершенство живого (природного). Оттого, что вещь вторична по отношению к человеку, она являет тупиковый путь в борьбе за бессмертие. Но также гоголевская однонаправленность движения, только от живого к мертвому, оказывается катастрофичной и для вещи.

Плюшкинские вещи – это вещи, в которых идеально-духовная составляющая почти замещена материально-вещественным. Причины этого омертвения вещей в произошедшей инверсии: от вещи на фоне человека к человеку на фоне вещи². Переходное состояние вещей от жизни (знаковой символичности) к смерти (материальной вещественности), от «живых» вещей к «мертвым»³ выражается в нарочитом снижении традиции философского натюрморта в жанре *vanitas* при описании кучи мусора и хлама в доме Плюшкина [39. С. 20]. В этом смысле в сюжете Плюшкина важны пространственно-временные образы, связанные с представлением вещей:

¹ В.Ш. Кривонос определяет дом Плюшкина не просто как дряхлое и старое место, но вымершее, свидетельствующее о произошедшей здесь жизни в прошлом [36. С. 192].

² В.Н. Топоров отмечает, что Гоголь «не осознавал, что мертвое должно видиться на фоне живого, вещь на фоне человека, личина на фоне лица, что живое, человек, лицо, онтологически и гносеологически предшествуют мертвому, вещи, личине, которые получают свое “бытие” только в свете того, что им предшествует, и что это бытие получает свое значение только в лучах идущего сверху света» [37. С. 38].

³ В.А. Подорога предлагает следующий критерий для сравнения этих двух форм организации вещей в пространстве: натюрморт – это собрание «живых вещей», не безымянных, а имеющих хозяина, составляющих часть его самого. Куча же – это собрание «мертвых вещей», не обладающих «особыми свойствами, переданными человеческой рукой, а только фрагмент распадающейся материи» [38. С. 21–31].

упорядоченное собрание вещей – натюрморт, и беспорядочное нагромождение – куча. Именно через эти образы, связанные с микросюжетом «собиранья вещей», в образе Плюшкина обнажается несостоятельность демиургических амбиций человека извлечь жизнестроительные и жизнеутверждающие возможности из вторичной природы. Кучеобразное скопление вещей, с которыми у Плюшкина нет «интимно-душевной» (В. Топоров) связи, не становится актом космоидеи, которая могла бы выступить прологом к антропоидеи [40]. В силу этого двунаправленность плюшкинского сюжета связана с «вещноцентрическим» (В. Топоров) взглядом на человека, с одной стороны, и «человекоцентрическим» на вещь – с другой.

В романе О. Славниковой «Стрекоза, увеличенная до размеров собаки» плюшкинский сюжет, со всем присущим ему комплексом антропологических и онтологических проблем, осмысливается на семейно-бытовом материале. Исследователями творчества О. Славниковой отмечается, что жанровая специфика этого романа связана с психологической прозой о «трагедии взаимного непонимания» [41. С. 5]. Но в то же время очевидно, что этот роман – высказывание Славниковой о драме человеческого существования не только в бытовом, но и в бытийном измерении. Вслед за классиком современный автор стремится в типичном выявить общечеловеческое, в частном – всеобщее. Главная тема романа – это самоопределение человека в координатах физического и метафизического бытия: установление собственных границ внешнего и внутреннего существования, поиск равновесия между внешней и внутренней жизнью, сохранение естественных границ между жизнью и смертью, смертью и бессмертием. В целом Славникова идет вслед за Гоголем в представлении семантики *места* как индивидуального пространства физического бытия человека. Но в романе помимо телесных и домашних границ, присутствуют также границы города. Мортальная семантика, связанная с выражением пограничной зоны «жизни в смерти», сопутствует всем трем пространственным континуумам существования главных героинь – Софьи Андреевны и Катерины Ивановны.

Наращивание смыслов в романе происходит за счет осмысления *места* в свете оппозиции свое и чужое. *Свое* как самостоятельно создаваемое, *чужое* как приобретаемое (наследуемое). Славникова в семантическом поле образа *места* актуализирует проблему оригинала и копии, которая высвечивает еще больше неживую жизнь как форму суррогатного бессмертия. Даже можно сказать неосуществимость смерти, так как она возможна только в случае с живыми людьми. В романе обнажается не столько напряженный характер столкновения и взаимодействия оригинала и копии, обусловленный борьбой за *место* и отсутствием выбора жизненного сценария, сколько характер дурного бесконечного повтора: копия сменяет оригинал, который потом сменяется копией, и т.д. Топос *места*, смыкающий судьбы матери и дочери, актуализирует образ границы, соотносимый с оппозициями завершенного и незавершенного, идеального и материального, живого и мертвого, смертного и бессмертного. Образ границы в романе семантически многозначен. Писатель наделяет его не только пространственным, но и эмоционально-ценностным и

экзистенциальным значением, так как для героев Славниковой всякое преодоление границ сопряжено с психологическим дискомфортом и влечет за собой их эмоциональную трансформацию. Причем одна из героинь (Катерина Ивановна) стремится стереть или преодолеть внешние и внутренние границы, а другая (Софья Андреевна), напротив, возвести и укрепить [42. С. 40–45]. В этом ракурсе актуализируется антитеза *места* и *безместности*, в которой *безместность* оказывается ценностной альтернативой *месту*, выступающему оболочкой телесного бессмертия. Все три пространственных континуума героинь, внешние границы которых связаны с телом, домом и городом, находясь в пограничном состоянии между идеальным измерением и материально-вещественным, дублируют закон плюшкинского сюжета – одновекторного движения от знаковой символичности вещи к пустому знаку, за которым скрывается мертвая вещественность материи. Примечательно, что вещественность реальности в романе Славниковой связана со скульптурным кодом¹, семантически соотносимым с образами камня и окаменелостей. В этом смысле в романе происходит выход и фиксация неосвоенной материи бытия, находящейся за пределами привычных онтологических границ. По сути, это овеществившееся небытие, основой которого является рукотворная реальность, созданная самим человеком и обреченная на умирание вне пространства жизни человеческого духа.

Обратимся к городскому пространству романа. Героини романа – жительницы провинциального города. Это традиционное для русской классической литературы пространство обладает устойчивым рядом ассоциаций, связанных с представлением провинции как метафоры обыденной жизни, лишенной вертикального измерения и исключающей необходимость личностного бытийного самоопределения. В пространстве провинциального топоса в романе усилено значение проблемы копии и оригинала с помощью мотивов круга, повтора и пустоты. Судьба каждой женщины, повторяющей родовый сценарий женской судьбы, «замыкается» в этом городе. В этом смысле топос города приобретает смысл изначально заданного *места* для существования. Бесконечность повтора предзаданного родового сценария матери-одиночки (в роду рождаются только девочки, а мужчины, отцы и мужья не задерживаются) приобретает качества механической жизни в городе, в которой пустое повторение уступает место повторению пустоты². Дурная бесконечность повтора на образно-лексическом уровне

¹ В этом принципе репрезентации «вещественности мира» тоже можно говорить об интертекстуальной связи с Гоголем. Существует целый ряд общетипологических наблюдений об этом элементе поэтики Гоголя. Во-первых, наблюдения о восковых фигурах, полых внутри, в которых уравнивается «жизненность» и «скульптурность» [43]. Во-вторых, отмечают мотив окаменения в «немой сцене» Ю.В. Манн [35] и Л.В. Карасев [30. С. 59–63]. В-третьих, замечания об исключительной значимости скульптурного кода в экфразисе «живого портрета» во второй редакции повести «Портрет», отражающего выход к вещественной природе жизни духа [44. С. 102–111].

² Достаточно подробное освещение концепции пустоты в творчестве О. Славниковой представлено в исследовании М.Ю. Гаврилкиной [45].

проявляется такими характеристиками места, как «изжитое» [46. С. 318], «провинциальное» [Там же. С. 26], «захолустное» [Там же. С. 27]. В сумме эти определения *места* ассоциативно близки и очевидным образом связаны с гоголевской темой «жизни в смерти». Примечательно также, что город имеет матрешечный принцип существования «город-городок», что указывает, с одной стороны, на противопоставление внешнего «города» и внутреннего «городка», с другой стороны, на изолированность существования героинь «самих по себе» [Там же. С. 27] в своих «владениях одинаковых женщин» [Там же. С. 287]. В этом ракурсе приобретает особую семантическую нагрузку образ черты, отделяющей «город» от «городка».

Во-первых, «кольцом» именно вокруг «городка» лежит «загробный мир» [Там же. С. 285]. Этот «загробный мир», в котором пропадают умирающие либо в лагере, либо на фронте мужчины, связан с проявлением подлинной смерти, которая не свойственна пространству женского городка. Ошибочное уподобление смерти в загробном мире и смерти в городке обнажает самообман героинь относительно их собственной жизни: «...смерть, должно быть, случается так же, как и здесь, — *уходит смысл существования* (курсив мой. — В.Б.), после чего все вокруг продолжается, и надобно как-то продолжаться и самой» [Там же. С. 285].

Во-вторых, присущее женщинам состояние «жизни в смерти» подчеркивается их внутренней «провинциальностью» и «захолустностью»: семья «жила в провинции и была провинциальна <...> Их город, где они существовали сами по себе, не развивался и не рос, напротив — становился все более захолустным» [Там же. С. 27]. «Провинциальность» и «захолустность» консервируется внутри героинь, они буквально «спасают» ее внутри себя от влияния времени — внешних преобразований и изменений города. По малочисленным деталям угадывается эпоха 70-х гг., когда в советских городах активно осуществлялась политика градостроительства — массового обновления жилищного комплекса. Квартира, которая является основным местом действия семейной драмы, новая, она получена Софьей Андреевной от профкома. Онтологическая подсветка «захолустности» связана не только с существованием по законам времени, противоречащим живой жизни, но и с имплицитным образом границы, заложенной в этимологии слова *захолустье*, — за халугой (где халуга — «изгородь») или за хлудью (где хлудь — «жердь») [47]. Уточнение этот аспект семантики «захолустного» получает в противопоставлении Катерины Ивановны своим одноклассникам, которые мечтают уехать из города, так как «лучше им вообще умереть, чем остаться в городе насовсем» [46. С. 318]. В логике этого разделения не уезжающих из города, прежде всего главных героинь романа, можно определить как не совсем мертвых и не совсем живых.

В-третьих, «изжитость» городка, обуславливается ненормальным долголетием его обитательниц: «ибо семейное сходство женщин становилось как бы формой присутствия безмужних прабабок» [Там же. С. 288]. Связь женщин с городом, вышедшая за временные рамки человеческой жизни, искажила душевно-интимную привязанность с *местом*, приведя к ове-

оществлению его знаковой символичности – пустому знаку. А следуя гоголевской логике, где овеществление, там и ветшание. В *прорехах* изношенного пустого знака обнажается овеществившееся небытие: «...сам городок усилиями женщин становился собственной картой в натуральную величину, *потертой на сгибах* (курсив мой. – В.Б.) и до того устаревшей, что тут и там торчали пустые постаменты с надписями, точно камни на подлинных могилах низвергнутых деятелей...» [46. С. 288].

Гоголевская тема «жизни в смерти» продолжается при рассмотрении героинь на фоне вешного мира, репрезентантом которого является топос домашнего пространства. В пространственной организации романа центральное место принадлежит однокомнатной квартире, в которой живут мать и дочь. С точки зрения ценностных аспектов эта квартира – «антидом». Она не является духовной скрепой семейно-родовой связи, а наоборот, пространством бесконечной вражды между матерью и дочерью. «Извечный страх оригинала перед копией» порождает гипертрофированное чувство собственности матери как к пространству квартиры в целом, так и к вещам, её наполняющим, в частности. В жадности Софьи Андреевны по отношению к *своим* вещам нет места скопидомству и скупости Плюшкина. Инаковость героини этим качествам гоголевского персонажа подчеркивается и ее очевидной агрессией к *чужим* вещам, они для нее «вражеские солдаты», проникающие в «мирный лагерь» ее вещей [Там же. С. 68]. В факте их спонтанного появления (дочь намеренно приносит в дом *чужие* вещи, добытые воровством) Софью Андреевну раздражает именно приносимый ими беспорядок в квартиру – отсутствие у них своего места: «каждый новый предмет какое-то время казался незакрепленным, готовым упасть и разбиться на куски» [Там же. С. 85]. Собираение чужеродных вещей в кучу, накопление ненужного хлама в своей квартире не свойственно героине. Более того, в ее однокомнатной квартире вообще мало «подлинных» вещей, в ней преобладают «изображения» вещей. Истоки этого «перекося» родом из детской травмы, которая генетически все-таки связана с плюшкинской страстью к старым вещам. В «старом» и «обветшалом» доме детства героини произошло нарушение равновесия между «хозяйственной» и «душевной» пользой вещей (В. Топоров). «Уходящий в небытие» дом был полон ненужных и бесполезных вещей, но обладающих семейной ценностью: «...слишком были дороги облезлые супницы, разнопородные чайные чашки в коричневых трещинах, дедова сабля, безвредная, как козырь, в прикипевших ножнах, вечно падавшая с шумом и свистом со стены за кровать» [Там же. С. 112]. Пограничный статус этих вещей между жизнью и смертью вполне очевиден. Знаковая символичность вещей, свидетельствующая об их связи с жизнью, обусловлена их ролью в потоке семейных воспоминаний. В то же время для стороннего человека они – куча, которая уже максимально приближена к смерти. Предшествует этому переходу вещей в кучу как воплощению овеществившегося небытия их статус пустого знака, когда они выступают следами некогда существовавшей реальности: вещи занимают свои «последние места» [Там же. С. 32], ста-

новятся «почти изображениями» [Там же. С. 31], «предельная конкретность, неподвижно позволявшая себя рассматривать, странно отдавала небытием» [Там же]. Стоит обратить внимание на то, что воскрешение этого травматического опыта героини, в потоке ее личных воспоминаний, происходит на фоне контраста, который свойственен плюшкинской главе – противопоставление «теплоты» природного мира (сад), и «экспансии вещного» [37. С. 51–60]. Пространство пригорода, единожды появляющееся в романе, отличается близостью к природе, которая имеет истинное метафизическое измерение, и представлено через призму «близкой к срыву высоты души» [Там же. С. 110]. В этом диалоге классика и современного автора нас прежде всего интересует метафизическое прозрение, придающее смысл миру в масштабе вечности¹. Сравним:

Славникова: «...эти беззащитные краски суть ее лучшие чувства, не пошедшие ни на кого из близких, похожие на любовь неизвестно к чему. Не к этим ли мимолетным подробностям – к спутанной лошади, все короче скакавшей, все безнадежнее натывавшейся на смутную в сумерках землю, к закопченному ковшику кем-то забытому на мостках, полному все той же восприимчивой и красочной воды? Странно, но эти мелочи при взгляде на них обретали *такие права на жизнь*, так *делались тождественны действительно вековым горам, валунам*, что блуждающий взгляд словно прощался со всем этим почти по-человечески уязвимым миром, где *небольшая прореха в чувственном месте, крошечная дыра уже грозила обернуться гибелью* (курсив везде мой. – В.Б.)» [Там же. С. 111–112].

Гоголь: «Словом, все было хорошо, как не выдумать ни природе, ни искусству, но как бывает только тогда, когда они соединятся вместе, когда по нагроможденному, часто без толку, труду человека пройдет окончательным резцом своим природа, облегчит тяжелые массы, *уничтожит грубоощутительную правильность и нищенские прорехи, сквозь которые проглядывает нескрытый, нагой план, и даст чудную теплоту всему, что содалось в хладе размеренной чистоты и опрятности* (курсив мой. – В.Б.)» [49. С. 123].

Общее место этих отрывков – единство высшей метафизической силы и человека в выявлении оправданности и смысла мира в его мельчайших проявлениях. Именно на этом фоне «срыв души» героини Славникова актуализирует гоголевскую проблему определения границ возможностей человека в мире. И прежде всего эти границы возможностей человека проявляются в созидании вещного мира, противопоставленного природному, первичному по отношению к нему. Человек не бесконечен, несмотря на то, что он мера всех вещей в пространстве вещного мира. Человеку не может быть даровано бессмертие даже на основании того, что им измеряется жизнь вещного мира. Лишь осознание четких границ жизни человека дает

¹ О.В. Гаврилина рассматривает этот эпизод как акт инициации (выхода за границы собственного существования), обусловленный пребыванием за пределами городского пространства [48].

точку отсчёта для выявления его пределов и возможностей и фокусировку на ценностном аспекте существования. В этом смысле жизнетворящая сила, присущая человеку, призвана именно спасать вещи, одухотворяя их, наделяя смыслом пребывания в мире. Вещь живет на фоне человека, а не человек на фоне вещи. Ожидание обратной связи от вещей – спасения человека от бессмертия в романе Славниковой определяет неосуществимое героями ожидание вечной жизни рядом с любимыми вещами: «...слишком буквально они слились с вещами, гораздо более прочными? Он мог бы, этот дом, достигнув совершенного соединения своих частей и полной непригодности для жизни, невредимым уплыть в небытие, но множеству людей просто некуда было из него деваться, их жизни нуждались в продолжении, и случилась грубая, глупая катастрофа» [49. С. 112]. Свойственная семье Софье Андреевны любовь к «облезлым чашкам» в аксиологическом аспекте бессмысленна, она как напоминание о способности человека любить, оправдывать смысл своего существования любовью. Именно поэтому Трагедия Софьи Андреевны – это не растраченный человеческий потенциал любви на мужа и дочь: «...ее волшебные чувства, сохранившиеся как есть, будут по-прежнему беспредметны и ей придется чуть ли не на *свалке искать* (курсив мой. – В.Б.), предмет – сказать ли? – любви...<...> Все-таки именно в присутствии Ивана у нее в душе иногда поднималась такая взволнованная жажда счастья, что оно непременно возникало где-нибудь в стороне, вдалеке, принимая иносказательный облик жарких бабочек над *кучей мусора* (курсив мой. – В.Б.) <...>» [Там же. С. 112].

Образы кучи мусора и свалки, воплощающих хаос омертвевшей материи, и летающая над ними бабочка как символ души и бессмертия отражают переход вечной борьбы духовной силы и косного вещества из плоскости человеческой в плоскость космическую. Не исключено, что в образе бабочки тоже может присутствовать плюшкинский след. В ряду символических плюшкинских образов присутствует «шелковый кокон, в котором сидит червяк». А. Ранчин предлагает истолковывать образ «червяка / червя» как знак возможного духовного воскрешения Плюшкина, превращения его души в прекрасную бабочку [50]. Единственное «но»: в романе Славниковой представлена уже оуклившаяся бабочка, которая становится символом бесприютности души, не находящей *места*, сообразного смыслу ее пребывания в земном измерении. Иными словами, обнаруживается ограниченность времени пребывания души в плоскости земного существования. Времени, в котором она может свою собирательную энергию направлять на поддержание внутренней формы *места* своего обитания.

В этом смысле в романе Славниковой также важен топос *оставленного места*, выражением которого являются заброшенные дома, семантически связанные с образами помойных куч. Скульптурный код в описании куч являет суть жизни оставленного дома, выражаемой через вещественность особой плотности и прочности: «...похоже, обстановка в этом доме под конец сделалась цельной, наподобие скульптуры, и уже не разбиралась на отдельные предметы – непонятно было, удалось ли жильцам вывезти из

него хотя бы часть имущества» [46. С. 326–327]. «Жилистые сирени», обладающие «камнемомной силой» и воплощающие естественные природные интенции жизни, разрушают старые дома, а потом поддерживают форму зияющих пустот: «...от домов оставались только какие-то дупла в земле, зато деревья почти везде густели нетронутые, сохранились даже шаткие, гармониями изогнутые заборы, с которых, сильно фыркая, дергались воробы. Облетевшие деревья все еще обозначали собой жилье: иные стояли, повернувшись к улице, другие так протягивали ветви, будто до сих пор смотрели в окна, и взгляд невольно искал на них теплых отсветов электричества» [Там же. С. 326]. Эти пустоты, коррелирующие с образом оставленного *места* земного существования человека, являются воплощением суррогатного бессмертия человека на фоне истинной вечной жизни. В этом смысле «домашний космос» как альтернатива «космической бесприютности» обращается в энтропийный хаос материи. На фоне противостояния природного космоса и вещного хаоса обнажается пустота и мертвенность земной человеческой жизни, лишенной вертикальных связей. В этом ракурсе дом как выразитель *места* человека в бытии, переместившись исключительно в физическую плоскость, теряет метафизическое измерение и становится внешней формой, лишенной внутреннего содержания. Это подержание внешней формы домашнего быта как альтернативы бытийному существованию порождает суррогат бессмертия, знак которого – пустота прожитой человеческой жизни. Удручающая атмосфера «человекооставленного» *места* в романе Славниковой демонстрируется как онтологическая и антропологическая катастрофа, причина которой коренится в отказе человека быть для вещи медиатором между физическим и метафизическим измерениями, исполняя замысел творца.

Совершенно иной принцип «домостроительства» выбирает Софья Андреевна для собственной однокомнатной квартиры. В квартирном пространстве нет нагромождения вещей в физическом смысле, быт очень аскетичен, но при этом есть культ *своей* вещи. В этом сюжетном компоненте «душевная польза» вещей героини трансформируется в овеществленный смысл ее личных тщеславных жизненных свершений: «собственные заслуженные вещи» [Там же. С. 28], «честно заработанные» [Там же. С. 326], «родные вещи, нажитые трудом» [Там же. С. 497–498]. Единственный сюжетный момент сдвигает с этой мертвой точки ценностный аспект вещей героини – уход мужа Ивана. Она не просто готова поделиться своими вещами, «готова была сказать «не мое» про что угодно, вплоть до собственного исландского свитера» [Там же. С. 166–167], но и буквально отказывается от принадлежности к домашнему пространству – из домоседки она превращается в кочевника: квартира сравнивается с «продуваемым пространством» и «пустыней» [Там же. С. 167]. Имплицитно актуализирующий мотив путешествия высвечивает временную потерю героиней своего *места*, связанную с эмоционально-психологическим и экзистенциальным потрясением: «...будто она вернулась из долгого путешествия куда-нибудь в Африку, а здесь все необратимо переменилось и не желает ее

принимать. Ей даже чудилось иногда, что какая-то другая, правильная Софья Андреевна продолжает жить в квартире <...> Софье Андреевне понадобилось больше года, чтобы снова совпасть с собой» [46. С. 167]. Любовную тоску, охватывающую героиню, вполне можно отнести к проблеску настоящего чувства, идеального по своей сути, раскрывающего область живой души. Не случайно в потоке этих переживаний героиня лишается «вещественной опоры собственного “я”» [Там же. С. 167].

Семантическое поле *своих вещей* в случае с образом Софьи Андреевны связано не только со значением лично принадлежащих владельцу, но и сделанных своими руками – «изображения» вещей на многочисленных настенных вышивках. Образно-ассоциативный ряд «любовь к вышиванию картин, бесконечный запас канвы и ниток» актуализирует в образе героини ген Арахны¹. Этот архетипический код, содержащий элемент соревновательности с Богом, определяет суть «человекобожеских» притязаний героини. Героиня не хочет быть *рукодельницей*: «...блузки и салфетки привлекали ее гораздо меньше – из-за самодовольного господства вещи, которая, сколько ни вложи в нее труда, все останется сама собой» [Там же. С. 34]. Она хочет именно создавать собственную *рукотворную реальность*: «картины – другое дело: они полностью забирали отрезанный для них кусок полотна и сами становились вещами» [Там же]. Но страсть к вышивке не обладает жизнеорождающими возможностями, не исправляет неидеальное бытие, а становится порождением симулякров жизни вне ее метафизического измерения. Весьма симптоматично, что за этими изображениями скрывается тоже ветхое вещество реальности: «руины огромной тисненной папки» [Там же. С. 35] содержат образцы вышивок, которые были привезены из старого дома. Эти вышитые с фанатичной страстью картины, имитирующие метафизическую глубину, становятся выражением поиска бессмертия в тварном мире. Героиня, стремясь преодолеть смерть, сбегает от жизни. На последней стадии болезни она осознает *не подлинность* зеленых пейзажей на своих вышивках в сравнении с истинным буйством весенней зелени на улице.

Изображение исключительной силы обоюдной привязанности вещи и человека определяет присутствие в подтексте романа смыслов, связанных с архаичными погребальными практиками. В романе Славниковой трансформируется идея «погребального инвентаря», связанная с верой в загробный мир, воплощаемая, как правило, в наборе предметов, которые могут понадобиться человеку в посмертной жизни (личные вещи, украшения, статусные предметы, орудия труда, оружие и проч.). В финале романа квартира героини становится средоточием посмертной жизни – символической могилой, в которой погребена не только она, но и ее вещи: «Софья

¹ В.В. Мароши вводит в литературоведческий оборот мифологический архетип Арахны, который проявляется в «образно-ассоциативной связи с образами пряжи, нити, узора вышивки, волоса, веревки как основы “текста судьбы” и магического текста, сопровождающегося словесным заклинанием или заговором» [51. С. 7].

Андреевна и правда осталась дома, где по-житейски некрасивые, изуродованные собственной полезностью предметы обстановки обрели после завершения всяких перемен матовые, отрешенные оттенки вечности. Сознание Софьи Андреевны было не здесь, а неизвестно где, но какая-то часть ее продолжала видеть собственный земной конец и место, где она, как человек, осталась насовсем, – все, что туда попало, вплоть до чужой брошюрки, чьи буквы были для покойной, точно в лупе, велики и расплывчаты» [46. С. 522]. Мотив праха и тлена является ведущим при описании квартиры после похорон Софьи Андреевны: пыльная обстановка квартиры «страшно чувствительна к любому прикосновению» [Там же]. Отсутствие, обретшее физическое бытие в неживой материи, которая представлена в форме вещей, свидетельствует о «примате материальности» [52] в сфере посмертного инобытия. Своеобразное комическое двойничество Комарихи, персонажа являющего форму ненормального долголетия («как-то не сумела вовремя умереть» [46. С. 16]), и уже умершей Софьи Андреевны выражает предельное состояние похожести нематериального и материального бытия. В этом контексте мотив привидения в романе (художник Рябков опознает в Комарихе призрак Софьи Андреевны, обитающей в своей квартире) становится не просто зримым свидетельством контакта физического и метафизического мира, но и подменой одного другим¹.

Омертвление материи как ведущий прием поэтики Славниковой, наследуемый от Гоголя, актуализируется в сюжетной линии и Катерины Ивановны, и художника Рябкова. Эти герои в отличие от Софьи Андреевны лишены *своих* вещей. Они носители страсти к воровству чужих вещей. Клептомания каждого из них, имея разные мотивы, итожится одинаково. Украденные ими вещи, лишившись своей «душевной пользы» и «знаковости» вне своих владельцев, превращаются в кучи, которые буквально кричат о своей «человекооставленности».

Случай Катерины Ивановны – это размышления об антропологическом аспекте «вещецентричного» взгляда на человека и «человекоцентричного» взгляда на вещный мир. Катерина Ивановна, лишенная с самого детства *своих* вещей, не имеет возможности сама состояться в вещах и дать им возможности состояться в ней. Причем она даже не видит разницы между «вещами первой» и «второй природы»: «...до поры до времени мир для девочки был един, и любой предмет, будь то красная сумочка в галантерейной витрине, зачарованный облаками памятник на площади, ее собственные платишки и туфли – все равно и безраздельно принадлежало этому миру» [Там же. С. 67]. Ее стремление к *чужим* вещам – это стремление к другому человеку, состоявшемуся в вещи. Она похищает вещи не из-за «хозяйственной» пользы, а «душевной»: «...она выбирала не вещь <...> а

¹ В данном случае можно говорить о гоголевском принципе соединения приемов бытовой фантастики и «мифопоэтического описания нисхождения в иной мир, в его тьму и холод, в хаотический беспорядок», который отмечал В.Н. Топоров, характеризуя комнаты Плюшкина [37. С. 57].

человека, героиню <...> Ее внезапные преступления были чем-то сродни любви...» [46. С. 78]. Для героини привлекателен человеческий опыт, связанный с наделением вещи экзистенциальным смыслом существования. Смыслом, при котором факт существования вещи оправдывается присутствием в жизни человека, ее владельца. По сути, порыв любви героини – это крик блуждающей души, которая хочет приблизиться к другому человеку, приобрести с ним душевную связь через сопричастность к истории его вещи, ее символическому смыслу.

Агрессивная форма приближения к этой цели, добытые воровством вещи уподобляются «добыче», высвечивает исключительную чуждость материи к своему источнику жизни, которое проявляется в совершенно незначительном расстоянии между живым и мертвым: «...вещи, которые девочка вытрясала из сумок, раскладывала где придется и оставляла в неестественных положениях, казались мертвыми и отличались от живых каким-то тусклым налетом, утратой свойств» [Там же. С. 82]. В случае хищнического присвоения вещей нет места душевной привязанности, имеющей в своей основе аксиологические и экзистенциальные смыслы – чужой человек равнодушен к чужой вещи, как и чужая вещь равнодушна к чужому человеку. Более того, само сравнение «добычи» с «мерзлой рыбой» в контексте детского впечатления героини, когда «плоть свежемороженой окуней» в руках матери начинала оживать, разделяет «метафизическую энергию» человека, способную «оживить» вещь, и физическую, связанную с температурным теплом тела, выводящего мерзлую рыбу из ледяного оцепенения.

В сюжетном пространстве дочери также важен мотив души, летающей над кучей мусора: «...в эти вещи, пораженные распадом, уже не могла вселиться душа, более того – они не давали душе летать, обостряя чутье на мертвечину» [Там же. С. 82]. Библейский подтекст смыслов, связанный с пониманием мертвечины как трупного мяса животного, не умерщвленного для жертвоприношения или в пищу посредством заклания, обнажает бессмысленную жизнь человека на фоне бессмысленной «смерти» вещей. Все-таки похищенные зонтики, сумки, польские помады – это вещи, символический смысл которых крайне низок и возможность относиться к сфере духовного тоже очень незначительна, если даже не отсутствует полностью.

Погребальная образность в сюжетном пространстве героини заявлена в двух аспектах. С одной стороны, в свете *безместности и бездомности* героини в квартире матери возникает образ «бродяжкиного дома» – «сумчатый хомут», наполненный вещами, который носится с собой повсюду. В сравнении узла с вещами с «мертвой ношей» высвечивается преждевременная готовность Катерины Ивановны к смерти, за которой последует обряд погребения с набором личных вещей. С другой стороны, этим земным мытарствам души героини, которая ищет себе *место* поселения, противопоставлена её устремленность в пространство невещественного инобытия: «запредельность», «куда не докричаться и не переправить за ним ни одну обиходную вещь» [Там же. С. 82]. Финал романа, безусловно трагичный, связанный с фактом подлинной физической смерти, именно утвер-

ждает возможность духовного перерождения: «...перед смертью она испытывает небывалый душевный подъем, вызванный внешним и внутренним освобождением, преодолением установленных матерью и собственным сознанием границ» [46. С. 10].

До предельной крайности погребальная образность для осмысления отношений человека и вещи доводится в сюжете художника Рябкова. Рябков для создания своих «кучевых» натюрмортов («представленные предметы могли быть собраны вместе лишь перед отправкой на свалку, когда они сделались никому не нужны» [Там же. С. 36]) «охотится» за чужими вещами или принимает их от друга Олега, приносящего их с помойки, из-за стремления к их *вещности* вне их метафизического смысла. Он «живой мертвец»: его кровать – «это яма на одного», на своей не заправленной кровати он сидит «точно покойник на своей могиле» [Там же. С. 384–385]. Усиливается это ощущение подземного царства мертвых эффектом, производимым натюрмортами Рябкова: «...создавали совершенную иллюзию, будто в явленном пространстве нет ни единой *живой души* (курсив мой. – В.Б.), в том числе и самого живописца; стоящий, перед картиною зритель внезапно бывал охвачен жутким ощущением своего небытия, он словно едва дотягивался до пола ослабевшими ногами и испытывал потребность лечь, чтобы ощутить по крайней мере свою телесную длину» [Там же. С. 385]. Планируя «завесить» квартиру Катерины Ивановны своими картинами, он мыслит совершить онтологический поворот иного свойства, чем Софья Андреевна. Стремясь превратить «самодовольную реальность» в «ничто» своими «отвратительными», «невыразимо зловещими» работами, он доходит до глубинных первооснов *вещности*. В этом смысле он не просто изображает вещь, лишенную хозяина, а союз мертвого человека и его вещи: «...предметы, которыми здесь более или менее спокойно пользовались разные люди, усилиями Рябкова бывали перенесены туда, где никто из этих людей не мог находиться в своем живом и естественном виде, – то есть буквально на тот свет, в запредельный мир искаженных форм, державшихся на взаимном равновесии тусклых, направленных только вниз источников освещения, как бы глядевших и дававших оценку окаменелостям. <...> Сергей Сергееч делал по сути то же, что и древние язычники, хоронившие с мертвецами утварь, чтобы переправить ее в область бессмертия» [Там же. С. 386].

Пересечение трех сюжетных линий персонажей в точке мифопоэтической погребальной образности, уподобляющей квартиру Софьи Андреевны (Рябков тоже претендует на эту квартиру после смерти будущей тещи) *месту* погребения человека вместе с его вещами, актуализирует семантику потустороннего, связанную с областью овеществившегося небытия. *Безместность* Катерины Ивановны – верное свидетельство ее сопротивления могильным законам квартирного пространства. В этом ракурсе особую смысловую нагрузку приобретает сложность возвращения Катерины Ивановны в квартиру после смерти матери. С одной стороны, это начало новой жизни, но с другой стороны, это конец – смерть. Вернуться в квартиру –

значит занять *место* матери и стать хозяйкой «поблеклого, сорного от ветхости мира» [46. С. 68].

Явление души в романе Славниковой связано не только с континуумом вещного мира, но и с континуумом телесной репрезентации героинь. Более того, обозначенная нами пограничность между телесностью и вещностью определяет смысловую близость между вещью и телом как *местом* обитания души в плоскости земного существования.

В романе на фоне любовного сюжета происходит проблематизация индивидуального тела как субституции души. Появление мужчины, запускающее механизм любовного сюжета, – это одновременно событие и псевдособытие в жизни героинь. Псевдособытие – это исполнение им роли, предписанной сценарием женской судьбы героинь, – уход и оставление их матерями-одиночками после неудачного замужества. Событийный потенциал связан с влиянием, которое мужчина может оказать на самоопределение героинь – приобретение индивидуального телесно-духовного опыта.

Исключительное внешнее сходство героинь, связанное с оппозицией оригинал и копия, перетекает в механическое подражание и актуализирует образ мертвого тела, полый телесной оболочки, которая «передается по наследству»: «...но в последний год, когда они обе похудели чуть не до костей – мама из-за рака, Катерина Ивановна из-за переживаний и усталости, – сходство сделалось просто страшным: казалось, мать только тогда и сможет отмучиться, когда дочь будет готова в буквальном смысле остаться вместо нее, полностью ее заменить» [Там же. С. 457]. Попытки наполнения «наследуемой» телесной оболочки *жизнью* обеими героинями связаны с опытом переживания любовного чувства и сопутствующей ему сексуальной близости с мужчиной. Присущая изначально обеим героиням неудержимая жажда любви обретает в их случае уродливые формы не востребовавшейся доступности: «Никто не думал, глядя на двух добродетельных женщин в гладких юбках и резиновых сапогах, насколько обе они близки к падению, самому откровенному, скандальному и бескорыстному» [Там же. С. 336]. Контрастное противопоставление внешней добродетельности, выражаемой через атрибутику одежды, и внутренней несдержанности телесного начала выявляет сложный характер взаимодействия героинь со своим телом. С телом, *первичную телесность* которого замещает *вторичная*. В этом случае под первичной телесностью подразумеваются естественные психофизиологические проявления живого тела – его тайные желания, а под вторичной – маскирующие их вещи первого круга – одежда и второго круга – предметы, формирующие их жизненное пространство.

Софья Андреевна – это прежде всего пример ненормального пуританства, выражаемого в буквальном отказе от своей гендерной идентичности: «...она считала моральным долгом почти не иметь того, что называют телом, – не иметь отношения к собственной плоти» [46. С. 428]. Жалость к себе она может ощущать только через жалость к своей одежде: «крепежиновой кофточке с пятном» [Там же. С. 155], «перештопанным, синюшным от многих стирок» [Там же. С. 153] трусикам. Нижнее белье героини

нивелирует её женское начало, буквально унижая её гендерную идентичность: «шерстяные рейтузы с заплатой в самом глубоком месте», белье, «которое целомудренно походило на простые мешки», чашки бюстгальтера «как панамы» [46. С. 428]. В эпизоде первой интимной близости героиню пугает демонстрация тела, хранящего следы одежды, и самой одежды – вторичной телесности: «...она вспомнила вдруг, какие они <трусы> перештопанные, синюшные от многих стирок и какое у нее там все перемятое от грубого белья – эти плоские волосы, слипшиеся складки, серые следы резинки на животе» [Там же. С. 153]. Телесная бедность Софьи Андреевны, связанная с телесной недостаточностью, «ей сделалось жалко себя, так жалко, будто Иван добрался до самой ее стыдной и тайной бедности и теперь забирает то, что только у нее и есть, – некрасивое, не годное напоказ...» [Там же], по сути своей определяет ее невозможность быть включенной в живой поток жизни. Апогеем этого ненормального целомудрия становится восприятие как личного оскорбления диагноза о раке органа, «которого у мужчин попросту не было» [Там же. С. 440]: «Софья Андреевна берегла себя от разговоров о болезни еще и потому, что как личность и работник образования была бесплотна, а умирала телесно, как женщина, и это противоречило ее достоинству, человеческому равенству с мужчинами» [Там же]. «Величавый перенос недомоганий» [Там же] приводит к тому, что именно вещи являются сигналом болезни: потеря веса становится причиной того, что юбки начинают висеть на ней «пустыми пузырями» [Там же. С. 435]. Также героиня совершает самообман, понравившись себе в новом пальто¹, которое ей сшили, пока она была на обследовании. Непоколебимая уверенность героини в «бесплотности» своего тела отражает ее убежденность в исключительной форме своего бессмертия², в основе которого смешение и неразличение первичной и вторичной телесности.

В телесной самоидентификации Катерины Ивановны нет места пуританству советского педработника. В отличие от матери она не игнорирует тело, а, наоборот, тяготится им. Катерина Ивановна мучительно осознает несовершенство своего тела. «Катерине Ивановне иногда мерещилось, что

¹ В этой маскировке тела одеждой, для него предназначенной, можно предположить отсылку к сюжету повести «Шинель», в которой онтологическую подсветку получает образ шинели как «заместителя живого тела» [30. С. 47].

² Стоит обратить внимание на ассоциативный ореол вокруг имени героини. Софья Андреевна – это имя жены Л.Н. Толстого, которое вместе с почитанием героини «великого Толстого» вводит в роман иной претекст: «Она снисходительно переносила положенные процедуры, сама удивляясь своему душевному спокойствию, была любезна с персоналом, и ее хирург, выдавший всякие виды крутоплечий мужик, похожий на деревенского кузнеца, то и дело ловил себя на желании разъяснить ей истинное положение вещей. Неизвестно почему он чувствовал себя обманщиком; мужество прогорклой старухи, как ни в чем не бывало читавшей Толстого, не укладывалось ни в какие рамки» [46. С. 444]. Данный претекст связан с человеческими и художественно-философскими поисками Л.Н. Толстого в контексте идей боязни смерти и возможных путей преодоления этого страха.

душа человека не может обитать в ноющей темноте его некрасивого тела, не может быть одета в трикотажное растянутое платье и глухое пальто» [46. С. 13]. Дочь в противовес матери сопротивляется *отелесниванию* души, ее срастанию с изначально заданной телесной оболочкой. Пространственные телесные границы, замыкающие во «внутренней темноте» душу, ассоциативно соотносятся с образом мертвого тела. Героине сопутствует именно мотив блуждающей души, свидетельствующий о поиске иного *места* пребывания в плоскости земной жизни: «Катерина Ивановна смутно представляла, что у одних людей душа всегда летает рядом и садится, как муха, туда и сюда, а у других, похожих на нее, живет далеко: мягкая дымка, синяя примесь воздуха во всем, что составляло ее внутреннюю область, говорили об огромном, почти сказочном удалении» [Там же]. В этом контексте бестелесность героини связана с мортальной семантикой иного рода. Она смотрит на тело не вне смерти, а глазами смерти – мертвое тело созерцает покидающая его душа.

В случае обеих героинь происходит утрата ценности человеческого тела (Софья Андреевна отказывается принимать его конечность, Катерина Ивановна отвергает его эстетическое несовершенство). Безусловно, телесный дискурс Славниковой весьма отличается от плюшкинского в силу гендерной проблематики, но в то же время гоголевский след присутствует. Разная по своей сути «бестелесность» героинь обладает общей чертой – она свидетельство утраты персонального смысла существования. Именно из-за этого их тела не имеют возможности присутствовать в мире – их замещает вторичная телесность, которой сопутствует мотив «заштопанной одежды». В сюжетах героинь по-разному разрешается конфликт их телесной завершенности и готовности к новой жизни. Если «перештопанные» вещи Софьи Андреевны «служат» ей до бесконечности, то с точностью до наоборот проявляют себя «штопки» дочери: «...все уже смеялись над черным платьем Катерины Ивановны, которое она носила не снимая: лопнувшее сбоку по шву, оно сидело на ней будто задом наперед <...> и *прорехи на платье* (курсив мой. – В.Б.) зашивала такими нитками, точно вовсе перестала видеть всякие цвета» [Там же. С. 522]. В этом ракурсе телесное возрождение в романе есть преодоление бестелесности, которое возможно через соприкосновение с другой телесно-чувственной жизнью. Эта смысловая интенция находится в пространстве любовных сюжетов и выражена в попытках оживотворения полой скульптурной телесности Софьи Андреевны и полой пластмассовой телесности Катерины Ивановны.

Софья Андреевна *внутреннюю пустоту* ощущает в момент первой интимной близости с Иваном: «...но внезапно боль куда-то заскочила и резко въехала в тело, о глубине которого Софья Андреевна прежде не подозревала. Тело было глубокое и темное, будто пещера, и Софья Андреевна вся покрылась ужасом при мысли, что Иван ее убил» [Там же. С. 153]. Архетип пещеры обладает широким диапазоном смыслов начиная с объекта первобытного зодчества, сопричастного пространственным формам суще-

ствования тела, и заканчивая символами материнского лона¹. Семантическая близость топоса пещеры могильному пространству, посещение которого в архаических ритуальных практиках является прологом к новой жизни, актуализирует мотив перерождения. Также в контексте разговора о теле и душе скульптурная полая телесность героини ассоциативно связана с мифом о Пигмалионе и Галатее. Безусловно, Иван – это профанация образа Пигмалиона, ему присущ только творческий зуд раскрашивания и рисования картинок в стиле «ню». И как следствие, история Софьи Андреевны, балансирующей между образом Галатеи и Венеры, – это история не свершившегося оживотворения Галатеи и рождения Венеры.

В момент первой интимной близости с Иваном у Софьи Андреевны выступает ее скульптурная телесность: «...какое-то время она еще держалась, силась не свалиться *окаменелой статуей* (курсив мой. – В.Б.) на Ивана» [46. С. 152]. Иван не осуществляет творческого одухотворения «застывшего» в комплексах тела, он механически пытается сокрушить его неподатливость: «...внезапно Иван вцепился твердыми пальцами в склоненные плечи Софьи Андреевны, буквально разломав ее задумчивую позу, которую она так долго и так трудно для него удерживала» [Там же. С. 152–153]. Ощущение подмены, не покидающее героиню на протяжении всего эпизода, что ее тело было «отобрано» у нее и «использовано» как «языческая жертва крашеной богине» <...> «словно желала принять участие в действе» [Там же. С. 154], выражает факт неразличения и совпадения живой и неживой материи, с одной стороны, и безучастность Ивана к этому разрушению естественных онтологических законов – с другой. Извращенная творческая фантазия Ивана предлагает лишь внешнее телесное преображение Софье Андреевне. Скульптурное тело богини в гараже Ивана подверглось варварскому преображению: «...на губы и соски богини кто-то посадил по ягоде масляной киноvari, а внизу живота прямо по драпировкам намазал черный треугольник, каким мальчишки на военных рисунках изображают взрывы» [Там же. С. 148]. И далее Иван, бунтуя против пионерского целомудрия Софьи Андреевны, предлагает ей ложный поверхностный образец для подражания. Своеобразными «спасительными подсказками» выступают неприличные открытки ню: «...фломастером, от руки, Иван разрисовал простертым жертвам то, что, вероятно, казалось ему красивым. У одной блондинки губы и сосцы получились малиновые, а волосы цвета сырого желтка, у какой-то другой, размером поменьше, ярко зеленели трусики и туфли» [Там же. С. 174].

Вульгарно-примитивной форме телесного воплощения, которую предлагает Иван, противостоит пробуждение Венеры в героине. В своих ночных томлениях Софья Андреевна, как и все остальные женщины ее рода, переживает ощущение, близкое к рождению иного телесного «я»: «...как раскрытая до предела створок розовая раковина², трепетала ночами в сби-

¹ А. С. Мухин интерпретирует «телесность (тело)» в качестве базового архитектурно-пространства в контексте синтетического триплекса Тело-Пространство-Дом [53].

² Раковина – символ женского лона, из которого выходит Венера [54].

тых простынях, тяготилась собственной плотью, будто каким-то излишеством» [46. С. 285]. В этом сюжете нерожденной одухотворенной красоты женского тела высвечивается необходимость *другого* для приобретения персонального смысла естественной жизни, самозарождающейся вопреки неизбежному исчезновению: «Софья Андреевна ощущала незнакомое телесное томление. Хотелось что-то сделать с собой, обо что-то потереться, выгнуться колесом <...> если бы Иван хоть однажды явился к Софье Андреевне в такую минуту <...> сумел бы пожалеть её своими руками и стать её новым осязанием, которым она бы ощутила самое себя, – тогда, быть может, Софья Андреевна стала бы другим человеком, умеющим изживать обиды, а не накапливать их, как единственный свой капитал» [Там же. С. 171]. Ночная «нерожденность» женской красоты, подобной Венериней, выражает обреченность женщин всего рода пребывать в некрасивом теле, с отражением которого каждая из них сталкивается по утрам: «...казалась себе безобразной с этими кровавыми губами, прыщиками, темными подглазьями» [Там же. С. 285–286].

Крайне драматично непросвещенная и невинная Катерина Ивановна вступает в этап любовных отношений, требующий поцелуев и ласк. Заслуживает внимания семантика имени героини. С одной стороны, имя Екатерина с греческого языка переводится как «чистая», «непорочная», что коррелирует с сюжетным вариантом женской судьбы героини. С другой стороны, не исключено, что имя героини имеет литературный ген, связанный с образом героини Достоевского из романа «Преступление и наказание». Не случившийся в жизни Катерины Ивановны сюжет бульварного романа, так как не нашлось «соблазнителя» [Там же. С. 336], проявившего бы эту тайную готовность героини «оскандальиться» [Там же], обнажает приглушение ее женского «я», граничащего с омертвлением. В ее случае усиливается механизм защиты своего тела от телесного контакта – в сырой обледенелый шарф она кутается на улице, боясь поцелуя Рябкова. Она сама испытывает легкое отвращение к своим губам, «распухшим в соленой простуде» и с налипшими «шерстяными волосками» в момент ожидания поцелуя [Там же. С. 446]. «Хозяйская» рука Рябкова, осваивающая тело героини, усиливает отчуждение Катерины Ивановны от собственного тела: «Катерина Ивановна наконец увидела себя – глазами Рябкова, отдающими красноватой теплотой, – почувствовала собственное тело его руками, по-хозяйски заходившими к ней под одежду, будто в собственные карманы» [Там же. С. 505]. Обнаруживаемое героиней ощущение, что «тело и душа развивались по отдельности и давно не совпадали», свидетельствует об отсутствии истинной любви Катерины Ивановны к Рябкову. Произошедший сдвиг в женском телесном дискурсе от скульптурной образности к кукольной свидетельствует об изначальной обреченности этих любовных отношений. Если Катерина Ивановна была влюблена «неизвестно в кого» [Там же. С. 506], то Софья Андреевна все-таки была счастлива в самом начале своих любовных отношений: «...любила Ивана по-настоящему» [Там же. С. 164].

Образ куклы, существующий на скрещении древнего мифа об оживающей статуе и новой мифологии мертвой машинной жизни [55], значим не только в плоскости любовных отношений героини, но и в плоскости отношений с матерью. Изначально кукловод в жизни Катерины Ивановны – мать: «Софью Андреевну злило, когда девчонка начинала ей подражать: у нее возникало ощущение, что этот крупный, тяжелый ребенок буквально виснет на ней, что она, усталая от тетрадей и сумки продуктов, должна еще двигать, шевелить эти безвольные руки и ноги» [46. С. 92]. В сюжетном переломе, связанном с моментом «заступления» дочери на *место* матери, с максимальной полнотой обнажается и гоголевский разлад между телом и душой, и гоголевская «нарочитая телесная ощутимость» [56. С. 187] лица: «...отражение в чужом перекошенном платье совершенно ее не слушалось, странно и сонно виляя при каждом ее движении, будто вещь, которую она уронила в воду и никак не может подцепить. *Лицо отражения было белое и рыхлое, как кусок подтаявшего сахара* (курсив мой. – В.Б.), и Катерина Ивановна подумала, что теперь, не имея образца, оно может сделаться и вовсе никаким, превратиться в *гладкую нечеловеческую морду* (курсив мой. – В.Б.)» [46. С. 15]. Стирание индивидуальности лица, ассоциативно связанного с маской, через смешение с вещественностью мира свидетельствует о невозможности персонального воплощения духовной сущности героини в несообразных ей формах. Лицо как выражение индивидуальности смешивается не просто с предметным миром, а с его веществом, на глазах теряющим форму. Невозможность и нежелание героини сопротивляться «гладкости» своего лица, «без подробностей, каким бывает изнанка лица внутри у пластмассовой куклы» [Там же. С. 57] становится выражением неразрешимого гоголевского противоречия вещественного, телесного, духовного и человечески-личностного.

В потоке любовных ощущений свою кукольность Катерина Ивановна ощущает особенно остро. Ей свойственна кукольная бесчувственная готовность к поцелую с Рябковым: она «вытягивает «трубочкой, твердой как узелок с монеткой, и Рябков тщетно пытался извлечь оттуда хоть какой-нибудь ответный поцелуй» [Там же. С. 451]. *Удушающая земность* буквально пронизывает все её существо: «Катерина Ивановна была полна женом, как бывает полна тряпичная кукла рукою кукловода, и чувствовала, что самым естественным для нее движением было бы кланяться и кивать» [Там же]. Собственное неприятие и отторжение своего тела в купе с этим удушающим ощущением определяют семантический ряд образов «плена», «несвободы», «отсутствие полета». Суррогатное движение жизни тела по воле руки кукловода ограничивает свободу души героини, которая могла раньше спокойно покидать его. Иными словами, механическая жизнь выдает себя за подлинную, умерщвляя душу.

Произошедший с героиней отказ от *места* (тела, дома, городка) в финале романа через мотив ухода актуализирует поиск возможностей для личностного укоренения в бытии, связанного с выходом за границы бессмысленного земного существования, плена телесного бессмертия. Иска-

женная в семейной традиции до бесчеловечности идея домоседства, выразившаяся в «негативной домашней семантике» [57], в сюжетной линии Катерины Ивановны приобретает ценностную альтернативу в топосе дороги. Топосе, который связан с потенциальным обновлением и перерождением.

Таким образом, плюшкинский сюжет становится очевидным знаком творческого диалога Славниковой с Гоголем. Межтекстовые отношения между Гоголем и Славниковой не отличаются противостоянием двух художественных систем – классика и современного автора, скорее, можно говорить об очевидной линии литературной преемственности. Плюшкинский сюжет, присутствуя в романе современного автора, демонстрирует, насколько художественно содержательными продолжают оставаться принципы гоголевской поэтики в современном литературном процессе. Обращение к комплексу антропологических и онтологических проблем, связанных с темой внутреннего и внешнего человека, неизбежно соединено с актуализацией гоголевских художественных открытий.

Литература

1. Немзер А.С. Замечательное десятилетие русской литературы. М. : Захаров, 2003. С. 79–108.
2. Немзер А.С. Современный диалог с Гоголем // Новый Мир. 1994. № 5. С. 208–225.
3. Черняк М.А. С Гоголем на дружеской ноге: юбилейные заметки // Знамя. 2009. № 6. URL: <http://magazines.russ.ru/znamia/2009/6/ch14-pr.html> (дата обращения: 14.04.2019).
4. Сугай Л.А. Гоголь и русский символизм : дис. ... д-ра филол. наук. М., 2000. 670 с.
5. Клягина Л.Р. Н.В. Гоголь и русский авангард : дис. ... канд. филол. наук. Екатеринбург, 2002. 215 с.
6. Пудова Т.В. Гоголевский текст в современной русской прозе. Слупск, 2014. 228 с.
7. Паперный В.М. Гоголевская традиция в русской литературе начала XX века: (А.А. Блок и А. Белый истолкователи Н.В. Гоголя) : дис. ... канд. филол. наук. Тарту, 1982. 224 с.
8. Горских Н.А. Н.В. Гоголь и Ф. Сологуб: Поэтика вещного мира : дис. канд. ... филол. наук. Томск, 2002. 207 с.
9. Васильева М.А. Н.В. Гоголь в творческом сознании М.А. Булгакова : дис. ... канд. филол. наук. Томск, 2002. 228 с.
10. Рыбальченко Т.Л. Гоголь и гоголевский художественный мир в творческом сознании В. Отрошенко // Образы Италии в русской словесности: По итогам 2-й Междунар. науч. конф. Междунар. науч.-исслед. центра «Russia – Italia» – «Россия – Италия», Томск – Новосибирск, 1–7 июня 2009. Томск, 2011. С. 269–293.
11. Меладишина Ю.В. Гоголевский текст в романе В.А. Шарова «Возвращение в Египет: Выбранные места из переписки Николая Васильевича Гоголя (второго)» : дис. канд. ... филол. наук. Пермь, 2019. 228 с.
12. Янушкевич А.С. Традиция жанрового стиля Н.В. Гоголя в русской прозе 1920–1930-х гг. // XX век: Литература. Стиль. Екатеринбург, 1999. Вып. 4. С. 34–48.
13. Янушкевич А.С. «Записки сумасшедшего» Н.В. Гоголя в контексте русской литературы 1920–1930-х гг. // Поэтика русской литературы: к 70-летию Ю.В. Манна. М., 2001. С. 193–212.
14. Янушкевич А.С. Стилистические мифологемы Гоголя в пространстве русской литературы 1920–1930-х гг. // Текст. Поэтика. Стиль: Книга, посвященная юбилею В.В. Эдиной. Екатеринбург, 2004. С. 88–110.

15. Янушкевич А.С. Повесть Н.В. Гоголя «Нос» в контексте русской культуры 1920–1930-х гг. // Н.В. Гоголь и славянский мир (русская и украинская рецепции). Томск, 2008. Вып. 2. С. 313–329.

16. Янушкевич А.С. Поэма Н.В. Гоголя «Мертвые души» в пространстве русской культуры 1920–1930-х гг. // Гоголь и время : сб. ст. Томск, 2005. С. 138–143.

17. Рыбальченко Т.Л. Человек пишущий и человек живущий в повести Н.В. Гоголя «Шинель» и рассказе М. Шишкина «Урок каллиграфии» // Н.В. Гоголь и славянский мир (русская и украинская рецепция) : сб. ст. Томск, 2008. Вып. 2. С. 329–340.

18. Баль В.Ю. Образ Чичикова в современной русской прозе // Вестник Томского государственного университета. Филология. 2017. № 49. С. 147–168.

19. Рыбальченко Т.Л. Телесный дискурс как источник фантастического в рассказах Ю. Буйды: проблема гоголевского влияния // Н.В. Гоголь и славянский мир (русская и украинская рецепция) : сб. ст. Томск, 2010. Вып. 3. С. 384–480.

20. Симон Г.А. Глава II Соотношение добра и зла в мифологической картине мира Н. Садур (§ 2.1. Эстетика «ужасного» в репрезентации хрупкой красоты мира: «гоголевский» текст Н. Садур) // Художественная репрезентация антиномии «добро / зло» в творчестве Н. Садур : дис. ... канд. филол. наук: Улан-Удэ, 2014. С. 45–66.

21. Марон А. Формы выражения авторского сознания в драматургии Николая Коляды : дис. ... д-ра филол. наук. Жешув, 2016. Гл. IV: Интертекстуальность драматургии Н. Коляды. С. 141–184.

22. Шлейникова Е.Е. «Башмачкин» О. Богаева как драматургический римейк // Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена. 2007. Т. 8, № 27. С. 97–102.

23. Ципуштанова М.А. Гоголевский текст в творческой рецепции Николая Коляды (пьеса «Старосветская любовь») // Вестник Удмуртского университета. 2012. Вып. 4. С. 43–45.

24. Описать происходящие в наши дни события можно только гоголевским языком, полагают современные прозаики. URL: <http://www.bigbook.ru/articles/detail.php?ID=6473> (дата обращения: 14.04.2019).

25. Ольга Славникова: «Народ тоже виноват». URL: <http://bigbook.ru/smi/detail.php?ID=11906> (дата обращения: 14.04.2019).

26. Ольга Славникова: «Ген Толстого есть у каждого русского романиста». URL: http://www.yppremia.ru/novosti/olga_slavnikova_gen_tolstogo_est_u_kazhdogo_russkogo_romanista/ (дата обращения: 14.04.2019).

27. Белый Андрей. Мастерство Гоголя. М. ; Л., 1934. 321 с.

28. Бочаров С.Г. Вокруг «Носа» // Сюжеты русской литературы. М. : Языки русской литературы, 1999. С. 98–121.

29. Третьяков Е.О. Философия и поэтика четырех стихий в творческой системе Н.В. Гоголя : дис. ... канд. филол. наук. Томск, 2014. 297 с.

30. Карасев Л.В. Вещество литературы. М. : Языки славянской культуры, 2001. 400 с.

31. Кривонос В.Ш. «Мертвые души» Гоголя и становление новой русской прозы. Воронеж, 1985. 159 с.

32. Хомук Н.В. Тело и телесность в «Мертвых душах» Н.В. Гоголя // Н.В. Гоголь и славянский мир (русская и украинская рецепции). Томск, 2010. Вып. 3. С. 210–257.

33. Ямпольский М. Демон и лабиринт (диаграммы, деформации, мимесис). М. : Новое литературное обозрение, 1996. 335 с.

34. Хайдеггер М. Бытие и Время. М. : Ad Marginem, 1997. 451 с.

35. Манн Ю.В. Поэтика Гоголя: Вариации к теме. М., 1996. Гл. 7: Эволюция одной гоголевской формулы. С. 329–340.

36. Кривонос В.Ш. Плюшкин в «Мертвых душах»: три сюжета // Н.В. Гоголь и славянский мир (русская и украинская рецепции). Томск, 2010. Вып. 3. С. 171–200.

37. *Топоров В.Н.* Апология Плюшкина: вещь в антропоцентрической перспективе // Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического: Избранное. М., 1995. С. 71–112.
38. *Подорога В.А.* Мимесис: Материалы по аналитической антропологии литературы. Т. 1: Н. Гоголь, Ф. Достоевский. М. : Культурная революция: Логос, Logos-altera, 2006. 688 с.
39. *Печерская Т.И.* Пространственно-семиотическая функция картин в поэме Н.В. Гоголя «Мертвые души» // Сибирский филологический журнал. 2009. № 2. С. 12–22.
40. *Эпитейн М.* Реалогия (Вещеведение). URL: <http://ec-dejavu.ru/r/Realogy.html> (дата обращения: 01.02.2019).
41. *Фролова Г.А.* Проза Ольги Славниковой: специфика пространственно-временной организации : автореф. дис. ... канд. филол. наук. Казань, 2017. 19 с.
42. *Фролова Г.А.* Проза Ольги Славниковой: специфика пространственно-временной организации : дис. ... канд. филол. наук. Казань, 2017. 162 с.
43. *Розанов В.В.* Легенда о Великом инквизиторе Ф.М. Достоевского: Опыт критического комментария // Розанов В.В. Мысли о литературе. М., 1989. С. 41–157.
44. *Баль В.Ю.* Мотив «живого портрета» в повести Н.В. Гоголя «Портрет»: текст и контекст : дис. ... канд. филол. наук. Томск., 2011. 203 с.
45. *Гаврилкина М.Ю.* Концепция пустоты в прозе О. Славниковой : дис. ... канд. филол. наук. Иркутск, 2013. 176 с.
46. *Славникова О.* Стрекоза, увеличенная до размеров собаки. М. : АСТ : Астрель, 2012. 571 с.
47. *Этимологический словарь Фасмера.* URL: <https://vasmer.lexicography.online/> з/захолустье (дата обращения: 01.02.2019).
48. *Гаврилина О.В.* Чувство природы в женской прозе конца XX века : дис. ... канд. филол. наук. М., 2010. 216 с.
49. *Гоголь Н.В.* Мертвые души // Полн. собр. соч. : в 14 т. М., 1951. Т. 6. 624 с.
50. *Ранчин А.М.* «Червяк» в коконе, или Воскрешение Плюшкина: Замысел «Мертвых душ» Н.В. Гоголя и его воплощение // Литература. 2009. № 7. 1–15 апр. URL: http://lit.1september.ru/view_article.php?ID=200900709 (дата обращения: 01.02.2019).
51. *Мароиши В.В.* Архетип Арахны: мифологема и проблемы текстообразования : автореф. дис. ... канд. филол. наук. Екатеринбург, 1996. 22 с.
52. *Макарян О.* Ольга Славникова. Вязкий рок повседневности. URL: http://rara-rara.ru/menu-texts/olga_slavnikova_vyazkij_rok_povsednevnosti (дата обращения 01.02.2019).
53. *Мухин А.С.* Архитектура как архетипическое проявление институций культурного сознания : автореф. дис. ... д-ра филол. наук. СПб., 2014. 53 с.
54. *Краткая энциклопедия символов.* URL: <http://www.symbolarium.ru/index.php/> Раковина (дата обращения: 01.02.2019).
55. *Лотман Ю.М.* Куклы в системе культуры // Избранные статьи : в 3 т. Таллин, 1992. Т. 1. С. 377–380.
56. *Бочаров С.Г.* Загадка «носа» и тайна лица // О художественных мирах. М., 1985. С. 180–212.
57. *Болотникова О.Н.* Семантика и функции двери и окна в художественном мире Н.В. Гоголя : автореф. дис. ... канд. филол. наук. Томск, 2017. 24 с.

The “Plyushkin Plot” in Olga Slavnikova’s *A Dragonfly Enlarged to the Size of a Dog*
Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Filologiya – Tomsk State University Journal of Philology. 2019. 60. 104–132. DOI: 10.17223/19986645/60/8
 Vera Yu. Bal, Tomsk State University (Tomsk, Russian Federation). E-mail: balverbal@gmail.com

Keywords: N.V. Gogol, O. Slavnikova, Plyushkin plot.

The article deals with the role of the “Plyushkin plot” in the novel *A Dragonfly Enlarged to the Size of a Dog* (1997) by the modern author Olga Slavnikova. This plot allows Slavnikova to update the principles of Gogol’s poetics in her novel in order to depict a materialized person. This logic of continuity between the classic and the modern author determines their convergence in the complex of anthropological and ontological problems. These problems are focused on determining the boundaries of the human in the world and are comprehended in the oppositions of the living and the dead, the ideal and the material, the mortal and the immortal, the created and the divine. Following Gogol, Slavnikova actively uses the categories of corporeality and spatiality, which metaphorically reflect the relationship of man and the world. In the spatial organization of the plots of the main characters in the novel, Gogol’s principle of portraying the gap between body and soul, which defines the identification of “human corporeality” with “soulless materiality”, is presented. The mortal semantics of “domestic corporeality” in Slavnikova’s novel draws the image of a dead place of human existence in the plane of earthly life. In this context, on the one hand, there is a violation of the ontologically obvious hierarchy between the natural (living) and the non-natural (dead). On the other hand, the dead end of turning the body into a thing (when a person seeks to overcome the finiteness and imperfection of the living (natural)) is exposed. Plyushkinism as a type of an unbalanced attitude to things, to their place and role in human life is inherent in all the characters of the novel. In her novel, Slavnikova reveals not only the doom of a person who rushes to things in search of immortality but also the doom of a thing, which, having lost its symbolic meaning, only has a material status in this situation. The antithesis of living and dead things in the novel is associated with the space-time images connected with the representation of things: an orderly collection of things (a still-life) and a disorderly pile-up (a bunch). The microplot of “collecting things” associated with the gene of Plyushkinism exposes people’s never-realized ambitions in ordering the material world; people only create chaos by gathering heaps of trash around them. It is through this micro-plot that the complex nature of the relationship between the material, bodily, spiritual, and the humanly personal in human nature is expressed. In general, Slavnikova retains the bi-directionality of the “Plyushkin plot”, on the one hand, interpreting the thing as a starting point for the meaning of human existence, on the other hand, viewing a person as the one who brings meaning to the existence of a thing, who acts as a mediator between the physical and metaphysical dimensions and fulfills the creator’s plan.

References

1. Nemzer, A.S. (2003) *Zamechatel'noe desyatiletie russkoy literatury* [A Remarkable Decade of Russian Literature]. Moscow: Zakharov. pp. 79–108
2. Nemzer, A.S. (1994) *Sovremennyy dialog s Gogolem* [Modern Dialogue with Gogol]. *Novyy Mir*. 5. pp. 208–225.
3. Chernyak, M.A. (2009) *S Gogolem na druzheskoy noge: yubileynye zametki* [On Good Terms with Gogol: Commemorative Notes]. *Znamya*. 6. [Online] Available from: <http://magazines.russ.ru/znania/2009/6/ch14-pr.html>. (Accessed: 14.04.2019).
4. Sugay, L.A. (2000) *Gogol' i russkiy simbolizm* [Gogol and Russian Symbolism]. Philology Dr. Diss. Moscow.
5. Klyagina, L.R. (2002) *N.V. Gogol' i russkiy avangard* [N.V. Gogol and the Russian Avant-garde]. Philology Cand. Diss. Yekaterinburg.
6. Pudova, T.V. (2014) *Gogolevskiy tekst v sovremennoy russkoy proze* [Gogol’s Text in Modern Russian Prose]. Slupsk: Wydawnictwo Naukowe Akademii Pomorskiej.
7. Papernyy, V.M. (1982) *Gogolevskaya traditsiya v russkoy literature nachala XX veka: (A.A. Blok i A. Belyy – istolkovateli N.V. Gogolya)* [Gogol’s Tradition in Russian Literature of the Early 20th Century: (A.A. Blok and A. Bely, the Interpreters of N.V. Gogol)]. Philology Cand. Diss. Tartu.

8. Gorskikh, N.A. (2002) *N.V. Gogol' i F. Sologub: Poetika veshchnogo mira* [N.V. Gogol and F. Sologub: Poetics of the Material World]. Philology Cand. Diss. Tomsk.
9. Vasil'eva, M.A. (2002) *N.V. Gogol' v tvorchestvom soznanii M.A. Bulgakova* [N.V. Gogol in the Creative Mind of M.A. Bulgakov]. Philology Cand. Diss. Tomsk.
10. Rybal'chenko, T.L. (2011) [Gogol and the Gogol's Artistic World in the Creative Mind of V. Otroshenko]. *Obrazy Italii v russkoy slovesnosti* [Images of Italy in Russian Literature]. Proceedings of the 2nd International Conference of the International Research Center "Russia – Italia" – "Rossiya – Italiya". Tomsk–Novosibirsk. 1–7 June 2009. Tomsk: Tomsk State University. pp. 269–293. (In Russian).
11. Meladshina, Yu.V. (2019) *Gogolevskiy tekst v romane V.A. Sharova "Vozvrashchenie v Egipet: Vybrannye mesta iz perepiski Nikolaya Vasil'evicha Gogolya (vtorogo)"* [Gogol's Text in the V.A. Sharov's Novel "Return to Egypt: Selected Passages from Correspondence of Nikolai Vasilyevich Gogol (the Second)"]. Philology Cand. Diss. Perm.
12. Yanushkevich, A.S. (1999) Traditsiya zhanrovogo stilya N.V. Gogolya v russkoy proze 1920–1930-kh gg. [The Tradition of N.V. Gogol's Genre Style in Russian Prose of the 1920s–1930s.]. In: Eydinova, V. & Bykov, L. (eds) *XX vek: Literatura. Stil'*. [20th Century: Literature. Style.]. Vol. 4. Yekaterinburg: Ural State University. pp. 34–48.
13. Yanushkevich, A.S. (2001) "Zapiski sumasshedshego" N.V. Gogolya v kontekste russkoy literatury 1920–1930-kh gg. [N.V. Gogol's "Diary of a Madman" in the Context of Russian Literature of 1920s–1930s]. In: Belaya, G.A. et al. (eds) *Poetika russkoy literatury: k 70-letiyu Yu.V. Manna* [Poetics of Russian Literature: on the 70th Anniversary of Yu.V. Mann]. Moscow: Russian State University for the Humanities. pp. 193–212.
14. Yanushkevich, A.S. (2004) Stilisticheskie mifologemy Gogolya v prostranstve russkoy literatury 1920–1930-kh gg. [Gogol's Stylistic Mythologemes in Russian Literature of the 1920s–1930s]. In: *Tekst. Poetika. Stil': Kniga, posvyashchennaya yubileyu V.V. Eydinovoy* [Text. Poetics. Style: The Book Dedicated to V.V. Eydinova's Anniversary]. Yekaterinburg: Ural State University. pp. 88–110.
15. Yanushkevich, A.S. (2008) Povest' N.V. Gogolya "Nos" v kontekste russkoy kul'tury 1920–1930-kh gg. [N.V. Gogol's "Nose" in the Context of Russian Culture of the 1920s–1930s]. In: Khomuk, N.V. (ed.) *N.V. Gogol' i slavyanskiy mir (russkaya i ukrainskaya retseptsii)* [N.V. Gogol and the Slavic World (Russian and Ukrainian Reception)]. Vol. 2. Tomsk: Tomsk State University. pp. 313–329.
16. Yanushkevich, A.S. (2005) Poema N.V. Gogolya "Mertvye dushi" v prostranstve russkoy kul'tury 1920–1930-kh gg. [N.V. Gogol's "Dead Souls" in Russian Culture of the 1920s–1930s]. In: Yanushkevich, A.S. & Petrov A.V. (eds) *Gogol' i vremya* [Gogol and Time]. Tomsk: Tomsk State University. pp. 138–143.
17. Rybal'chenko, T.L. (2008) Chelovek pishushchiy i chelovek zhivushchiy v povesti N.V. Gogolya "Shinel'" i rasskaze M. Shishkina "Urok kalligrafii" [The Man Who Writes and the Man Who Lives in N.V. Gogol's "Overcoat" and M. Shishkin's "Calligraphy Lesson"]. In: Khomuk, N.V. (ed.) *N.V. Gogol' i slavyanskiy mir (russkaya i ukrainskaya retseptsii)* [N.V. Gogol and the Slavic World (Russian and Ukrainian Reception)]. Vol. 2. Tomsk: Tomsk State University. pp. 329–340.
18. Bal', V.Yu. (2017) The Image of Chichikov in Modern Russian Prose. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Filologiya – Tomsk State University Journal of Philology*. 49. pp. 147–168. (In Russian). DOI: 10.17223/19986645/49/10
19. Rybal'chenko, T.L. (2010) Tesnyy diskurs kak istochnik fantasticheskogo v rasskazakh Yu. Buydy: problema gogolevskogo vliyaniya [Bodily Discourse as a Source of Fantastic in the Stories of Yu. Buyda: the Problem of Gogol's Influence]. In: Khomuk, N.V. (ed.) *N.V. Gogol' i slavyanskiy mir (russkaya i ukrainskaya retseptsii)* [N.V. Gogol and the Slavic World (Russian and Ukrainian Reception)]. Vol. 3. Tomsk: Tomsk State University. pp. 384–480.
20. Simon, G.A. (2014) Khudozhestvennaya reprezentatsiya antinomii "dobro / zlo" v tvorchestve N. Sadur [Artistic Representation of the "Good / Evil" Antinomy in N. Sadur's Works]. Philology Cand. Diss. Ulan-Ude. pp. 45–66.

21. Maron, A. (2016) *Formy vyrazheniya avtorskogo soznaniya v dramaturgii Nikolaya Kolyady* [Forms of Expression of the Author's Consciousness in Nikolai Kolyada's Drama]. Philology Dr. Diss. Rzeszów.

22. Shleynikova, E.E. (2007) "Bashmachkin" by O. Bogaev as a Dramaturgical Remake. *Izvestiya Rossiyskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta im. A.I. Gertsena*. – *Izvestia: Herzen University Journal of Humanities & Sciences*. 8 (27). pp. 97–102. (In Russian).

23. Tsipushtanova, M.A. (2012) Gogol's Text in Creative Reception by Nikolay Kolyada (play "Starosvetskaya liubov"). *Vestnik Udmurtskogo universiteta – Bulletin of Udmurt University*. 4. pp. 43–45. (In Russian).

24. Bol'shaya Kniga National Literature Award. (2009) *Opisat' proiskhodyashchie v nashi dni sobytiya mozno tol'ko gogolevskim yazykom, polagayut sovremennye prozaiki* [It is Possible to Describe Today's Events Only in Gogol's Language, Modern Writers Believe]. [Online] Available from: <http://www.bigbook.ru/articles/detail.php?ID=6473>. (Accessed: 14.04.2019).

25. Bol'shaya Kniga National Literature Award. (2011) *Ol'ga Slavnikova: "Narod tozhe vinovat"* [Olga Slavnikova: "The People Are Also to Blame"]. [Online] Available from: <http://bigbook.ru/smi/detail.php?ID=11906>. (Accessed: 14.04.2019).

26. Yasnaya Polyana Literature Award (2018) *Ol'ga Slavnikova: "Gen Tolstogo est' u kazhdogo russkogo romanista"* [Olga Slavnikova: Every Novelist Has a Tolstoy Gene]. [Online] Available from: http://www.yppremia.ru/novosti/olga_slavnikova_gen_tolstogo_est_u_kazhdogo_russkogo_romanista/. (Accessed: 14.04.2019).

27. Belyy, A. (1934) *Masterstvo Gogolya* [The Mastery of Gogol]. Moscow; Leningrad: Gos. izd-vo khudozh. lit.

28. Bocharov, S.G. (1999) *Syuzhety russkoy literatury* [Plots of Russian Literature]. Moscow: Yazyki russkoy kul'tury.

29. Tret'yakov, E.O. (2014) *Filosofiya i poetika chetyrekh stikhiy v tvorcheskoy sisteme N.V. Gogolya* [Philosophy and Poetics of the Four Elements in the N.V. Gogol's Creative System]. Philology Cand. Diss. Tomsk.

30. Karasev, L.V. (2001) *Veshchestvo literatury* [The Substance of Literature]. Moscow: Yazyki russkoy kul'tury.

31. Krivonos, V.Sh. (1985) *"Mertvye dushi" Gogolya i stanovlenie novoy russkoy prozy* [Gogol's "Dead Souls" and the Formation of New Russian Prose]. Voronezh: Voronezh State University.

32. Khomuk, N.V. (2010) Telo i telesnost' v "Mertvykh dushakh" N.V. Gogolya [Body and Physicality in N.V. Gogol's "Dead Souls"]. In: Khomuk, N.V. (ed.) *N.V. Gogol' i slavyanskiy mir (russkaya i ukrainskaya retseptsii)* [N.V. Gogol and the Slavic World (Russian and Ukrainian Reception)]. Vol. 3. Tomsk: Tomsk State University. pp. 210–257.

33. Yampol'skiy, M. (1996) *Demon i labirint (diagrammy, deformatsii, mimesis)* [Demon and Labyrinth (Diagrams, Deformations, Mimesis)]. Moscow: Novoe Literaturnoe Obozrenie.

34. Heidegger, M. (1997) *Bytie i Vremya* [Being and Time]. Translated from German by V.V. Bibikhin. Moscow: Ad Marginem.

35. Mann, Yu.V. (1996) *Poetika Gogolya: Variatsii k teme* [Poetics of Gogol: Variations on the Topic]. Moscow: Coda.

36. Krivonos, V.Sh. (2010) Plyushkin v "Mertvykh dushakh": tri syuzheta [Plyushkin in "Dead Souls": Three Storylines]. In: Khomuk, N.V. (ed.) *N.V. Gogol' i slavyanskiy mir (russkaya i ukrainskaya retseptsii)* [N.V. Gogol and the Slavic World (Russian and Ukrainian Reception)]. Vol. 3. Tomsk: Tomsk State University. pp. 171–200.

37. Toporov, V.N. (1995) *Mif. Ritual. Simvol. Obraz: Issledovaniya v oblasti mifopoeticheskogo: Izbrannoe* [Myth. Ritual. Symbol. Image: Mythopoietic Studies: Selected Works]. Moscow: Progress. Kul'tura. pp. 71–112.

38. Podoroga, V.A. (2006) *Mimesis: Materialy po analiticheskoy antropologii literatury* [Mimesis: Materials on Analytical Anthropology of Literature]. Vol. 1. Moscow: Kul'turnaya revolyutsiya: Logos, Logos-altera.

39. Pecherskaya, T.I. (2009) Spatial-semiotic Function of Pictures in the Poem "Dead Souls" by N.V. Gogol. *Sibirskiy filologicheskii zhurnal – Siberian Journal of Philology*. 2. pp. 12–22. (In Russian).
40. Epstein, M. (2003) *Realogiya (Veshchevedenie)* [Realogy (Object Studies)]. [Online] Available from: <http://ec-dejavu.ru/r/Realogy.html>. (Accessed: 01.02.2019).
41. Frolova, G.A. (2017) *Proza Ol'gi Slavnikovoy: spetsifika prostranstvenno-vremennoy organizatsii* [Olga Slavnikova's Prose: the Specificity of the Spatio-temporal Organization]. Abstract of Philology Cand. Diss. Kazan.
42. Frolova, G.A. (2017) *Proza Ol'gi Slavnikovoy: spetsifika prostranstvenno-vremennoy organizatsii* [Olga Slavnikova's Prose: the Specificity of the Spatio-temporal Organization]. Philology Cand. Diss. Kazan.
43. Rozanov, V.V. (1989) *Mysli o literature* [Thoughts on Literature]. Moscow: Sovremennik. pp. 41–157.
44. Bal', V.Yu. (2011) *Motiv "zhivogo portreta" v povesti N.V. Gogolya "Portret": tekst i kontekst* [The Motif of the "Living Portrait" in N.V. Gogol's "Portrait": Text and Context]. Philology Cand. Diss. Tomsk.
45. Gavrilkina, M.Yu. (2013) *Kontseptsiya pustoty v proze O. Slavnikovoy* [The Concept of Emptiness in the Prose of O. Slavnikova]. Philology Cand. Diss. Irkutsk.
46. Slavnikova, O. (2012) *Strekoza, uvelichennaya do razmerov sobaki* [A Dragonfly Enlarged to the Size of a Dog]. Moscow: AST: Astrel'.
47. Lexicography.online. (n.d.) *Etimologicheskii onlayn-slovar' russkogo yazyka Maksa Fasmera* [Max Vasmer's Etymological Dictionary of the Russian Language]. [Online] Available from: <https://vasmer.lexicography.online/z/zakholust'e>. (Accessed: 01.02.2019).
48. Gavrilina, O.V. (2010) *Chuvstvo prirody v zhenskoy proze kontsa XX veka* [A Sense of Nature in Women's Prose of the Late 20th Century]. Philology Cand. Diss. Moscow.
49. Gogol', N.V. (1951) *Polnoye sobraniye sochineniy* [Complete Works]. Vol. 6. Moscow: USSR AS.
50. Ranchin, A.M. (2009) "Chervyak" v kokone, ili Voskreshenie Plyushkina: Zamysel "Mertvykh dush" N.V. Gogolya i ego voploshchenie [A "Worm" in a Cocoon, or the Resurrection of Plyushkin: The Idea of N.V. Gogol's "Dead Souls" and Its Embodiment]. *Literatura*. 7. [Online] Available from: http://lit.lseptember.ru/view_article.php?ID=200900709. (Accessed: 01.02.2019).
51. Maroshi, V.V. (1996) *Arkhetip Arakhny: mifologema i problemy tekstoobrazovaniya* [Archetype of Arachne: Mythologem and Issues of Text Formation]. Abstract of Philology Cand. Diss. Yekaterinburg.
52. Makaryan, O. (2015) *Ol'ga Slavnikova. Vyazkiy rok povsednevnosti* [Olga Slavnikova. The Viscous Fate of Everyday Life]. [Online] Available from: http://rara-rara.ru/menu-texts/olga_slavnikova_vyazkiy_rok_povsednevnosti. (Accessed 01.02.2019).
53. Mukhin, A.S. (2014) *Arkhitectura kak arkhetipicheskoe proyavlenie institutsiy kul'urnogo soznaniya* [Architecture as an Archetypal Manifestation of Cultural Consciousness Institution]. Abstract of Philology Dr. Diss. St. Petersburg.
54. Greif, P. (n.d.) *Symbolarium*. [Online] Available from: <http://www.symbolarium.ru/index.php/Rakovina> (Accessed: 01.02.2019). (In Russian).
55. Lotman, Yu.M. (1992) *Izbrannye stat'i* [Selected Articles]. Vol. 1. Tallinn: Aleksandra. pp. 377–380.
56. Bocharov, S.G. (1985) *O khudozhestvennykh mirakh* [On the Artistic Worlds]. Moscow: Sov. Rossiya. pp. 180–212.
57. Bolotnikova, O.N. (2017) *Semantika i funktsii dveri i okna v khudozhestvennom mire N.V. Gogolya* [Semantics and Functions of Door and Window in the Artistic World of N.V. Gogol]. Abstract of Philology Cand. Diss. Tomsk.