М. К. Лопачева

Гетеротопии в произведениях Михаила Кураева

В статье изложен опыт анализа художественного текста в свете разработанной М. Фуко концепции гетеротопии. Рассматриваются особенности воплощения «других пространств» в прозе М. Кураева, «классика» современного «петербургского текста», доказывається, что гетеротопологический подход к анализу позволяет выявить ряд пересекающихся смыслов в пространственно-временной структуре произведения, эксплицировать своеобразие авторского взгляда на многослойность бытия. Для метода М. Кураева прием локализации действия в ограниченном пространстве, обретающем в контексте произведения статус «иного», весьма характерен. Наиболее очевидно использование приема в романе «Зеркало Монтаччи», где объектом художественного исследования стала ленинградская коммунальная квартира, нарративная репрезентация которой содержит типичные черты гетеротопии.

Ключевые слова: Мишель Фуко, гетеротопия, Михаил Кураев, «петербургский текст», нарратив, фрактал

Maria K. Lopacheva

Heterotopies in the works of Mikhail Kuraev

The article describes the experience of analyzing a literary text in the light of the concept of heterotopy developed by M. Foucault. The features of the embodiment of «other spaces» in the prose of M. Kuraev, the «classic» of the modern «Petersburg text», are considered. For M. Kuraev's artistic method, the advice of localizing an action in a limited space, which acquires the status of «other» in the context of a work, is quite typical. The most obvious use of the technique in the novel «Montachki's Mirror», where the object of artistic research was the Leningrad communal apartment, the narrative representation of which contains the typical features of heterotopy.

Keywords: Michel Foucault, heterotopy, Mikhail Kuraev, «Petersburg text», narrative, fractal

DOI 10.30725/2619-0303-2021-1-75-82

Категория пространства с античности и до сегодняшнего дня неизменно влечет к себе научную мысль. В зависимости от эпохи и культуры проблемы пространства приобретали ту или иную степень актуальности и значимости. В начале XX столетия об этом размышлял О. Шпенглер: «Выбор изначального символа в то мгновение, когда душа какой-нибудь культуры пробуждается к самосознанию в определенном ландшафте, <...> – такой выбор преддрекает все. Скучная проблема пространства критической философии возвышается здесь до идеи макрокосма, в которой все закончившее процесс становления связывается для человека данной культуры в некоторое своеобразное единство формы и значения» [1, с. 235].

События XX в. возродили интерес к такому пространственному «символу», как утопия. В филологических исследованиях последних десятилетий заметно усиление внимания к утопии как метажанру и к соотносимым с ним жанрам антиутопии, дистопии, а также к коррелирующему с ними в определенной степени понятию гетеротопии. С некоторого времени термин «гетеротопия» довольно активно эксплуатируется в гуманитаристике, будь то философия, культурология, социология, филология, архитектура, аналити-

ческое исследование городского пространства, искусствоведение (см., например, диссертацию О. М. Гудачева «Пространственная композиция в новой музыке конца XX – начала XXI века», и, в частности, главу о гетеротопиях в современной музыке) [2, с. 15], а также в различных художественных практиках цифровой эпохи, например, в биоарте [3]. Проводятся конференции, по итогам которых выходят сборники статей. Так, сравнительно недавно, в 2015 г., Вильнюсским университетом был выпущен сборник под названием «Гетеротопии: миры, границы, повествование» [4]. Ряд входящих в сборник научных статей носит междисциплинарный характер.

Возможно, этот интерес к концепту связан с изменением представления современного человека о времени и пространстве вследствие научной трансформации физической картины мира в XX в., вызванной важнейшими открытиями последнего столетия – открытием теории относительности, теории искривленного пространства, принципа дополнительности Н. Бора и др.

Как известно, термин «гетеротопия» был введен в научный оборот французским философом-структуралистом Мишелем Фуко. Впервые он использовал его в тексте предисловия к своей книге «Слова и вещи: Археология гумани-

тарных наук» (1966). Именно там он сопоставил/противопоставил понятия утопии и гетеротопии. Прочитовав рассказ Борхеса «Аналитический язык Джона Уилкинса», а точнее – «некую китайскую энциклопедию», абсурдно подразделяющую животных на виды, Фуко замечает: «... вслед за смехом рождалось подозрение, что существует худший беспорядок, чем беспорядок неуместного и сближения несовместимого. Это беспорядок, высвечивающий фрагменты многочисленных возможных порядков в лишенной закона и геометрии области гетероклитного. <...> Утопии утешают: ибо, не имея реального места, они тем не менее расцветают на чудесном и ровном пространстве, <...> хотя пути к ним существуют только в фантазии. Гетеротопии тревожат, видимо, потому что незаметно они подрывают язык <...>, потому что они заранее разрушают “синтаксис”, и не только тот, который “сцепляет” слова и вещи» [5, с. 30–31].

Относительно развернутое определение понятия М. Фуко даст позднее в ряде интервью и радиовыступлений, а затем – в тексте под названием «Другие пространства» (1967), созданном по материалу лекции, прочитанной архитекторам. Подходя к определению, философ констатирует: «... в каждой цивилизации существуют реальные, подлинные места, места, вписанные в конкретные общественные институты, но служащие своего рода “контрместоположениями”, <...> места, находящиеся за пределами всех остальных мест <...>. Поскольку эти места были абсолютно иными, нежели все места, которые они отражают и о которых говорят, я назову их, в противоположность утопиям, гетеротопиями» [6, с. 196]. Исследование, систематическое описание таких пространств Фуко предложил именовать гетеротопологией.

Раскрывая новый концепт анализа пространства, М. Фуко выделяет несколько принципов определения «иных» локусов. Во-первых, утверждает философ, «в мире нет ни одной культуры, которая не создавала бы гетеротопий» [6, с. 197]. Принцип второй, по Фуко, состоит в том, что «гетеротопия может начать функционировать по-иному при изменении общей синхронии культуры, в которой она находится» [6, с. 198]. В-третьих, гетеротопия – это локус, в котором, по утверждению философа, могут располагаться несколько пространств, по сути своей несовместимых. Четвертый принцип связан с темпоральной характеристикой подобных пространств и прежде всего с «гетерохронией», или, по выражению Фуко, «раскром» времени, ибо зачастую обитатели гетеротопии могут пребывать в «абсолютном разрыве с их традиционным временем» [6, с. 199]. В качестве

пятого принципа распознавания «других» пространств философ называет систему замкнутости и открытости, делающую их одновременно изолированными и проницаемыми [6, с. 201]. И, наконец, еще одна возможная черта гетеротопии – некая иллюзорность этого пространства, которое, указывает автор, «изобличает, как еще более иллюзорное, все реальное пространство» [6, с. 202].

В наследии Фуко проблема гетеротопии имела несколько маргинальный статус, и поэтому определение достаточно размыто, однако оно задавало вектор гуманитарной исследовательской мысли. Сегодня исследователи литературного процесса отмечают плодотворность гетеротопологического анализа художественных текстов, поскольку он может быть направлен на исследование в едином философско-филологическом поле диалектики времени и пространства, связей человека с бытием [7, с. 21], саму специфику существования личности в пределах гетеротопии, как ее понимают художники [8, с. 306].

Благодатный материал для «фуколтианского» анализа представлял произведение М. Кураева и прежде всего его роман «Зеркало Монтачки» (1993).

Михаилу Кураеву, одному из создателей так называемой «другой» прозы, присущи как темпоральная чуткость, так и особое чувство пространства. При этом очевидно, что хроно-топ в его произведениях во многом обусловлен сознательной ориентированностью писателя на «петербургский текст» русской литературы, что отмечалось исследователями творчества писателя [9]. Типовые черты «петербургского текста» с особой отчетливостью проступают в названном романе, синтетическая жанровая природа которого обозначена в подзаголовке: «Криминальная сюита в 23-х частях с приложением Теоремы о призраках» [10, с. 5]. Читателя предупреждают не только об особенностях нарративной техники автора, гротескно сочетающей музыку и геометрию, гоголевскую сказовую интонацию и выверенность пространственно-временных характеристик, но и о перемещении в метафорическое и метафизическое измерение города. Автор поясняет это в «Интродукции», программно обозначившей соположенность текста гоголевско-достоевскому дискурсу: происшествие, о котором идет речь (исчезновение отражений в зеркалах жильцов одной ленинградской коммунальной квартиры), «близкое к катастрофе, а может быть таковою и являющееся, содержало в себе все – и недоумения, и тревогу, мгновения отчаяния, тайну, и даже не одну, но не имело единственно только вида. По

видимости это даже не было и преступление, но только по видимости» [10, с. 5]. Амбивалентность и оксюморонность, декларируемые на первой же странице романа, информирующей о «факте» преступления «в дебрях Невского проспекта и отчасти на канале Грибоедова», своей нарративной стилистикой сообщают экспозиции характерную для воплощения гетеротопий атмосферу загадочности, интригующей неотчетливости границ между реальностью и иллюзией.

Коммунальная квартира, это изобретение советской эпохи, – типичный пример гетеротопии, места и формы «иного» по отношению к внешнему пространству существования индивидов. Традиция художественного изображения коммуналки как особого социума в ограниченном пространстве восходит к 1920-м гг. (М. Булгаков, Ю. Олеся, Н. Эрдман, А. Толстой, И. Ильф и Е. Петров и др.), затем была подхвачена «оттепелью» (Ю. Трифонов и др.) и в новую фазу входит на рубеже XX–XXI в.

Как гетеротопия коммунальная квартира подробно анализируется в работе хорватской исследовательницы Даниэлы Лугарич Вукас. Общая характеристика этого социального феномена советской эпохи подкреплена анализом репрезентаций коммунального быта в текстах современных российских писателей – Ю. Мамлеева, Н. Садур, Л. Рубинштейна. Автор делает попытку «показать, что в их представлениях коммунальное пространство производит «другую историю», в результате чего этот феномен следует размещать среди других гетеротопий, названных французским философом, – библиотек, психиатрических больниц» [11, с. 198]. Кураевская интерпретация темы ведет, на наш взгляд, к другим выводам.

У М. Кураева объектом художественного исследования становится особая разновидность коммунальной квартиры – ленинградская коммуналка, и она, несмотря на «советскость» происхождения, соотносится в его произведениях с дискурсом «петербургского текста». Следует признать, конечно же, ленинградская («питерская») коммуналка давно стала своего рода культурным кодом и практически общим местом, перейдя из серьезной литературы в масс-культуру, что, собственно, лишь подтверждает ее типологическую сущность. (См., например, недавний детективный роман Дарьи Дезомбре «Тени старой квартиры». По сути, это реплика романа М. Кураева, вплоть до расположения таинственной и злойшей квартиры в доме на набережной канала Грибоедова. Правда, кажущаяся мистической история, при всей своей, обусловленной жанром, запутанности, оборачивается вполне реалистическим криминальным сюжетом. Но

надо признать, черты гетеротопного пространства в атмосфере романа чувствуются.)

В ленинградских коммуналках, как правило, расположенных в «старом фонде» и потому зачастую в историческом центре города, бродят тени прошлого. Так, описывая свое коммунальное прошлое в доме Мурузи на углу Литейного пр. и ул. Пестеля, И. Бродский упоминает и А. Ахматову, которую, с ее слов, родители возили смотреть на это архитектурное чудо, и живавших здесь в разные годы А. Блока, а также влиятельную в литературном Петербурге рубежа XIX–XX в. пару – Д. Мережковского и З. Гиппиус. Комментируя историю своих «полутора комнат», Бродский, по сути, иллюстрирует третий принцип Фуко – «соположение» в одном «другом пространстве» еще нескольких, а процесс дробления гетеротопии вырастает у него до почти мистического символа: «После революции согласно политике “уплотнения” буржуазии анфиладу разделили – по комнате на семью. Между комнатами воздвигли стены, сначала – фанерные. Потом, с годами, такую перегородку довели до положения архитектурной нормы досками, кирпичом и штукатуркой. Если у пространства есть какая-то бесконечность, состоит она не в расширении, но в сокращении. Хотя бы лишь потому, что сокращение пространства, как ни странно, всегда внятнее. У него проще организация и больше названий: камера, чулан, могила. У просторов же только размах» [12, с. 17].

Для прозы М. Кураева весьма характерен прием локализации действия в некоем замкнутом пространстве. При этом сугубая реалистичность изображения места развития сюжетов, достоверность, подкрепленная историческими экскурсами и социальными подробностями жизни «объекта» в настоящем, сочетается с обязательным статусом «инакости» такого локуса. В повести «Капитан Дикштейн» (1987) – это Гатчина, городок, расположенный «как бы на острове, выступающем в середине сырой болотистой низменности» [13, с. 65], которого на рубеже XVIII–XIX в. «свет и аристократия, не сговариваясь, чурались», словно «над ним висело какое-то недоброе знамение» [13, с. 66], при этом, признает автор, несмотря на свою захламленность, «Гатчина несравненна». Здесь, в Гатчине, «разыгрывались, а, быть может, и по сей день разыгрываются фантастические по своей невозможности истории...» (курсив мой. – М. Л.) [13, с. 72].

Столь же особенным по отношению к остальному миру выглядит и другой локус повести, представляя который автор прибегает к лексическому повтору, сделав описываемое пространство элементом фрактальной структуры: «Город Кронштадт, разместившийся на плоском

и низменном острове Котлине, следует признать местом, благоприятным для разыгрывания фантастических историй наряду с Загорском и Гатчиной» (курсив мой. – М. Л.) [13, с. 78]. Есть там еще один типично гетеротопный локус – линкор «Севастополь», сыгравший ключевую роль в восстании 1921 г. и в судьбе главного героя – Игоря Ивановича Дикштейна № 2. А судно, корабль, как отмечал Фуко, — это типичная гетеротопия [6, с. 194].

«Эксклюзивно» пространство и в повести «Петя по дороге в Царствие небесное» (1991). Действие разворачивается в засекреченном поселке Нива III, возникшем в Заполярной тундре подле «первой в мире подземной гидроэлектростанции» [13, с. 341], обстоятельство строительства которой «были, естественно, окружены публичным молчанием» [13, с. 341]. Неподалеку располагалось еще одно «особое» пространство – «зона», исправительно-трудовой лагерь.

«Иным», особенным, выглядит в повести «Ночной дозор» (1988) Ленинград. Красота описания чуда белых ночей в тексте уживается с чудовищными в своей непосредственности откровениями бывшего стрелка-вохровца Полуболотова, из породы рышущих по ночному городу полу-оборотней, полу-вампиров сталинской эпохи.

Во всех указанных кураевских локусах присутствуют и такие черты гетеротопий, как соединение разнородных объектов, разлом («раскрой») времени, система одновременной открытости и замкнутости.

Практически все выделенные Фуко признаки гетеротопии представлены наглядно в квартире № 72, расположенной в доме на канале Грибоедова. Здесь разворачивается действие романа «Зеркало Монтачки». Как уже говорилось, подзаголовком, указывающим на жанр повествования, автор предупреждает читателя о некой игре смыслов: «Криминальная сюита в 23-х частях с приложением теоремы о призраках». Два оксюморона в этой формуле не столько проясняют характер наррации, сколько предупреждают об относительности разграничения смыслов и повествовательных регистров. Собственно, это уже один из знаковых признаков гетеротопной природы описываемого локуса – сообщение об исключительности произошедших в нем событий и нарушении некоторых границ (закона, реальности). Типично гоголевский ход: заявлена возможная инверсия рационального и мистического, реального и фантастического.

Двоение смыслов обнаруживается с первых страниц романа. Репрезентация локуса строится по принципу динамического тождества. Эта квартира – особенное место (там произошло

нечто мистическое), но оно – часть городского пространства, имеет конкретный адрес, этаж, запахи и т. д. К квартире № 72 Кураев ведет читателя кругами – от панорамного городского пейзажа с указанием вполне конкретного места (самый центр, недалеко от Невского проспекта), прилегающих улиц и далее – к весьма натуралистичному описанию подъезда, включая в сознании читателя соответствующий ассоциативный ряд – Гоголь («Портрет» и др.), Достоевский («Бедные люди» и др.): «Подъезд был грязен, сыр и холоден, лишь банный пар, проникавший из подвала, сообщал лестнице признаки жилья» [10, с. 8]. Зловещая атмосфера, саспенс, но, другой стороны, кто из петербуржцев/ленинградцев не бывал в таких подъездах? Вполне реальная картина.

Квартира № 72 – закрытое пространство, до него надо добираться через мрачный подъезд, долго поднимаясь по лестнице. Попасть внутрь, кажется, тоже непросто, ибо нужно разобраться в системе звонков (есть среди них, как у Мандельштама, и «вырванный с мясом») или иметь ключ (обладание ключом посетителей не из числа жильцов – одна из привилегий избранных, каковым является любовник Екатерины Теофиловны, проникающий в квартиру тайно, по ночам). Однако после описания двери, перед которой озадаченно остановился таинственный незнакомец, автор делает ход в логике Фуко – на самом деле попасть в коммуналку совсем нетрудно: «...дверь, помимо ключа <...>, открывалась линейкой, металлической или деревянной, мужской расческой, толстой полоской картона и щепкой от эскимо» [10, с. 9]. Как видим, квартира № 72 – закрыто-открытое пространство.

Внутренняя структура этого локуса типична для гетеротопии. Как и любая коммуналка, кв. 72 совмещает в одном месте несколько по сути своей несовместимых пространств-комнат с отдельными мирами их обитателей. Изолированность локуса от остального пространства подчеркнута сравнениями его то с чертогом, то с вагоном, а жильцы квартиры схожи с пассажирами поезда как случайным соединением на одной территории, так и потенциальной готовностью покинуть ее в любой момент. (Отметим, вагон назван у Фуко в качестве примера гетеротопии.) У Кураева аналогия с поездом усиливает впечатление изначальной несводимости индивидуальных пространств – комнат/купе, как несводимы судьбы, социальный и культурный статусы, политические убеждения, возрасты, психотипы обитателей квартиры. Во второй части этот гетероклипный социум визуализируется в модернистской стилистике. Подобно живописцу, автор, прежде чем перейти к

подробному описанию судеб героев, дает коллективный портрет-экспозицию, состоящий из пластических этюдов – ироничных виньеток, иллюстрируя все тот же принцип сведения несводимого: «Как выразителен Гриша, изогнувшийся над медной раковиной, припавший вытянутыми губами к расхристанной, как старая метла, струе воды! <...> Достояна восхваления в качестве модели для картины “Выходящая из ванны” Екатерина Теофиловна. Она действительно выходит из ванной с головой, обмотанной махровым тюрбаном...» [10, с. 15]. Описание напоминает экфрасис, воскрешая полотна Дега и Серебряковой, а также живописность гоголевского стиля, синтаксические периоды в духе XIX в. и даже постмодернистский перечень, соединивший «на полотне» несоединимое, – интонационно, стилистически, семантически, социально. Пролетария, аристократку по крови, сталиниста, скрипача.

Но что же, кроме авторского произвола, собирает в многофигурную композицию кажущееся несводимым множество? Повествователь, расследуя мистическое «преступление» (заговор зеркал), приходит к выводу, что это – «естественность, с которой люди способны пребывать в самых противоестественных коллизиях» [10, с. 17]. Все жильцы квартиры № 72 пребывают в состоянии резиньации, что делает этот гетероморфный социум изоморфным. Автор поясняет: «Покорность, подразумевающая отрешение от своих собственных частных интересов и набивших оскомину жизненных удобств во имя чего-то, более важного, чему не сговариваясь служили и служат эти разноплеменные, разноликие, казалось бы, ничего общего между собой не имеющие обитатели коммунального прибежища, быть может, и есть главный фермент, составляющий и загадку и тайну <...> жизнеустройства» [10, с. 17].

Экзистенциальный смысл в определении этого социума, объединившего людей, «махнувших на себя рукой», усиливается сравнением царящей в квартире застойной атмосферы с кладбищенской и даже с чем-то более жутким: «Жилище, казалось бы, ничем не напоминало могильного склепа, но гость отдал бы все-таки предпочтение воздуху подземного кладбища в Печорском монастыре...» [10, с. 12]. С фукольтанским семантическим полем коррелирует и еще одна номинация коммуналки – это пространство обреченных «на неволю совместного проживания» [10, с. 13]. У Фуко среди примеров гетеротопий значатся кладбище и тюрьма.

Оцепенение жизни в замкнутом пространстве (сонное, как в Обломовке), некое выпадение из времени, а по Фуко, – «раскрой» времени, – черта не только гетеротопии, но и

«петербургского текста». Хронотоп в романе Кураева организован именно по законам петербургской метафизики. Предельно конкретная привязанность к месту (дом на канале Грибоедова вблизи Невского проспекта, у Казанского собора) не отменяет посещающего читателя чувства, что герои, как и подобает в «петербургском тексте», по слову А. Б. Секацкого, «ходят по кромке пустоты» [14]. Функцию «кромки» у Кураева выполняет поверхность зеркала. Судьбы героев соотнесены с исторической вертикалью – характерная черта всей прозы М. Кураева, но при этом роман изобилует мистическими провалами во времени, как это происходит в главе, описывающей «вернисаж» зеркал, хранящихся в Петровской куртине (еще одна гетеротопия в романе).

Сама композиция романа иллюстрирует идею сомкнуто-разомкнутого пространства, представляя читателю организованную по «шкатулочному» принципу серию самостоятельных историй обитателей комнат, соединенных условным, метафорическим сюжетом. Каждая история, в свою очередь, задает вектор движения в очередное пространственно-временное измерение, конкретизируя, локализуя общие для всех исторические координаты. Именно эти развернутые во времени «визитные карточки» героев разрушают возникшее было впечатление омертвелости пространства квартиры. Автор дает понять, что даже в ситуации резиньации у каждого из жильцов выработана своя тактика выживания, а значит и сопротивления обстоятельствам.

Это пространство типично гетеротопное еще и потому, что сочетает в себе как беспорядочность, случайность соединения субъектов, так и способность возникшего в нем социума к самоорганизации. К упорядочению жизни вынуждают объекты общего пользования (кухня, ванная и т. п.), необходимость некоторой регламентации внутреннего уклада и координации с внешней реальностью. Результатом стало возникновение некоей внутриквартирной институции: создание «самого малого на земле правительства» во главе с квартуполномоченным Окоевым, а также распределение зон ответственности. За дипломатию и интеллигентность в квартире отвечает Екатерина Теофиловна, за мифологию – специалист по контактам с нечистой силой Подосинова-старшая и т. д.

Однако ключ к пониманию композиционной логики дал сам автор, еще в названии и подзаголовке романа обозначив два важнейших структурообразующих параметра. Упомянутый выше «шкатулочный» принцип все же вторичен по отношению к указанному автором жанру сюиты, которая, как известно, представля-

ет собой одну из разновидностей циклической формы, состоящей из нескольких самостоятельных частей, объединенных общей идеей, но нередко эти части контрастируют между собой. У Кураева одним из объединяющих и сюжето-образующих мотивов становится, конечно же, архетипический и очевидно любимый автором мотив зеркала. Собственно, это не только мотив. В романе этот многозначный образ эксплицирует философы, отражающие базовые элементы картины мира художника. Топос зеркала в произведениях Кураева – серьезная специальная тема, и к ней уже обращались исследователи современной прозы (Г. Л. Нефагина, О. В. Богданова и др.). В логике фукольтианского подхода следует отметить, что зеркало – это, с одной стороны, «смешанный», как отмечал французский философ, «срединный опыт», ибо располагается между утопиями и «иными местоположениями», а с другой – это еще и типичная гетеротопия, поскольку в нем представлено (отражено) вполне конкретное локальное пространство, из которого субъект наблюдает себя «в зеркале, сразу и абсолютно реальном, в связи со всем окружающим его пространством, и совершенно нереальном, поскольку чтобы заметить зеркало, надо пройти через находящуюся в нем виртуальную точку» [6, с. 196–197]. Это граница, за которой – реально-нереальное, иллюзорное.

Зеркальная тема разветвлена в романе Кураева, представлена на всех уровнях текста, вплоть до речевой пластики, как это видно, например, в описании процесса осмысления обитателями квартиры № 72 сути и масштаба катастрофы, когда перцепция (по Лейбницу) переходит в апперцепцию: «На кухне можно было легко заметить, как они вдруг оборачивались друг к другу, словно собирались что-то спросить или сказать, но столкнувшись глазами, в которых, как в зеркале, стояли тот же самый вопрос, те же самые слова недоумения и растерянности, либо молча отворачивались, либо спрашивали совсем о другом» [10, с. 43].

Зеркала в тексте романа повсюду, начиная с указания даты – 19 ноября «зеркального» 1961-го года. Отметим, что описываемое событие произошло не в триумфальном апреле этого года, а в хрестоматийном для петербургской мистики ноябре – мрачном и сером месяце, созвучном той серой зоне, оказавшимися в которой почувствовали себя лишенные отражений герои. Метафора, конечно, прозрачная, по сути – перифраз гоголевской метафоры в его рассуждении о призраках, коими становятся люди при жизни в случае «незамеченности» их существования. Повествователь у Кураева лукавит, когда дает типично фукольтианскую характеристику этому

локусу после случившегося: «Да, квартира семьдесят два на канале Грибоедова, быть может, именно благодаря несчастью стала представлять в переходную эпоху начала шестидесятых годов явление исключительное» [10, с. 47].

Действительно, утрата отражений начинается осознаться героями как катастрофа экзистенциального порядка – они с ужасом осознают, что окончательно изолированы от самой жизни. Ведь зеркало – это своего рода выход в мир, в бесконечность времени и пространства, но и в сиюминутную живую реальность, что остро чувствовал, отмечает Н. В. Ковтун, и другой петербургский писатель – Андрей Битов, понимавший зеркало как «окно сквозь стену в мир» [15, с. 153].

Именно поэтому, утратив отражения, жильцы 72-й квартиры ощутили себя лишенными как настоящего, так и будущего, эсхатологически переживая то, что Фуко называл «раскрытием времени». А «эсхатологизм», – писал М. М. Бахтин, – всегда мыслит себе этот конец так, что тот отрезок будущего, который отделяет настоящее от этого конца, обесценивается, утрачивает значение...» [16, с. 298–299].

Лукавство автора – в именовании «фантастическим» характера «преступления», тогда как логика повествования неуклонно ведет к умозаключению: незамеченные судьбы героев – явление отнюдь не исключительное. Гетеротопия к концу романа начинает осознаваться читателем скорее, как антиутопия. Каждая из комнат – хранилище истории несостоявшихся замыслов. А сама коммунальная квартира – этот печальный результат утопического эксперимента по созданию новой формы социального общежития – суть отражение глобального неудачного опыта переустройства мира в отдельно взятой стране.

Принцип зеркальности действует как внутри квартиры, так и за ее стенами, его репрезентирует звучание темы соположенности индивидуальных судеб героев судьбе города, к основателю которого у автора тоже немало претензий. Петербург у Кураева – еще одна гетеротопия. Это уникальное место, но то, что получилось, далеко от утопических замыслов, рожденных «великими думами» Петра. По Кураеву рукотворная краса «града Петрова» не искупает вины основателя его ни за страшную цену этой красоты, ни за обреченность города на природные и социальные катастрофы, вечное ожидание которых породило особенный психологический тип горожанина, склонного к ипохондрии и «улыбающейся депрессии» (Н. Иванова). Все это делает «умышленный» (Достоевский) город далеким от идиллии, но, безусловно, особенным: «Город, vystоявший под беспощадным натиском

морских стихий, <...> город, не знавший ноги захватчика за два с половиной века воинственного стояния на краю Отечества, город, сотнями тысяч жизней оплативший все девятьсот дней осады, явивший миру пример мужества и ни с чем не сравнимой стойкости, устало погружался в жизнь внутреннюю, скрытую от поверхностного взгляда новых хозяев и переменчивых властителей...» [10, с. 81].

По фрактальному принципу соподобные пространства в романе Кураева соотнесены как элементы множества: комната – коммуналка – дом, состоящий из таких квартир, – район, прилегающий к дому, – город. Присутствие истории государства в судьбах героев и города делает их частью еще одной гетеротопии – России. О гетеротопности России можно говорить в связи с обозначившейся в философской и художественной рефлексии традиционной интерпретации ее пространства «как Евразии – как культурной неопределенности, некоего “между” относительно Востока и Запада» [17, с. 89].

Эта фрактальная структура в романе М. Кураева объединяет разномасштабные, но во многом сходные (в том числе и своей «инаковостью») особые пространства, пребывающие в постоянном активном взаимодействии, они замкнуто-разомкнутые. Вектор взаимодействия разнонаправленный – это и движение внутрь дробящихся вплоть до «полутора комнат» пространств, но и за пределы границ, ибо трансгрессивность – еще одно типичное свойство гетеротопии. Пространства эти, отражая друг друга, влекут взгляд и мысль в бесконечность.

Еще до выхода романа «Зеркало Монтачки» Лев Аннинский писал в 1989 г. о прозе Михаила Кураева: «... я не хочу искать формул. Формул нет – ни у Кураева, ни у меня, его читателя. Кураев дает не формулы, он дает напряжение реальности, ее дробление как бы в зеркалах, ее дрожание в неверном фокусе» [18, с. 219]. С этим нельзя не согласиться.

Список литературы

1. Шпенглер О. Закат Европы: очерки морфологии мировой истории: в 2 т. / пер. Н. Ф. Гарелина. Москва: Мысль, 1993. Т. 1: Образ и действительность 592 с.
2. Гудачев О. М. Пространственная композиция в новой музыке конца XX – начала XXI века: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Санкт-Петербург, 2019. 24 с.
3. Попова О. В. Гетеротопия в искусстве: случай биоарта // Манускрипт. Тамбов, 2019. Т. 12, вып. 2. С. 143–147.
4. Гетеротопии: миры, границы, повествование: сб. науч. ст. Вильнюс: Изд-во Вильнюс. ун-та, 2015. 416 с.

5. Фуко М. Слова и вещи. Археология гуманитарных наук / пер. с фр. В. П. Визгина, Н. С. Автономовой. Санкт-Петербург: А-сэд, 1994. 407 с.

6. Фуко М. Другие пространства // Интеллектуалы и власть: избр. полит. ст., выступления и интервью / пер. с фр. Б. М. Скуратова; под общ. ред. В. П. Большакова. Москва: Практикс, 2006. Ч. 3. С. 191–204.

7. Дырдин А. А. Гетеротопология как стратегия литературно-философских исследований // Филологический класс. 2015. № 4 (42). С. 18–22.

8. Ковтун Н. В. Инопространство в поздних рассказах В. Распутина: «Имба» и «Видение» // Гетеротопии: миры, границы, повествование: сб. науч. ст. Вильнюс: Изд-во Вильнюс. ун-та, 2015. С. 306–315.

9. Богданова О. В., Савельева А. В. «Петербургский текст» Михаила Кураева (роман «Зеркало Монтачки») // «Пусть меня еще любят и ищут...»: сб. ст. по рус. лит., посвящ. памяти Г. А. Цветова. Санкт-Петербург: СПбГУ, 2006. С. 174–192.

10. Кураев М. Н. Избранные произведения: в 2 т. Санкт-Петербург: Рус.-Балт. информ. центр «Блиц», 2009. Т. 2. 672 с.

11. Лугарич Вукас Даниела. Коммунальная квартира как гетеротопия // Гетеротопии: миры, границы, повествование: сб. науч. ст. Вильнюс: Изд-во Вильнюс. ун-та, 2015. С. 198–210.

12. Бродский И. Полторы комнаты: эссе / пер. с англ. М. Немцова. Санкт-Петербург: Лениздат, Кн. лаборатория, 2017. 160 с.

13. Кураев М. Н. Избранные произведения: в 2 т. Санкт-Петербург: Рус.-Балт. информ. центр «Блиц», 2009. Т. 1. 720 с.

14. Фестиваль «Петербургский текст сегодня». URL: <https://peterburg2.ru/events/festival-peterburgskiy-tekst-segodnya-32444.html> (дата обращения: 13.02.2021).

15. Ковтун Н. В. Диалектика отражений («Человек в пейзаже» Андрея Битова) // «Пусть меня еще любят и ищут...»: сб. ст. по рус. лит., посвящ. памяти Г. А. Цветова. Санкт-Петербург: СПбГУ, 2006. С. 140–153.

16. Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики: исслед. разных лет. Москва: Худож. лит., 1975. 504 с.

17. Романова А. П. Типология гетеротопий и «другое» пространство России // Вопросы философии. 2018. № 1. С. 89–95.

18. Аннинский Л. А. Как удержать лицо // Знамя. 1989. № 9. С. 207–221.

References

1. Spengler O.; Garelin N. F. (transl.). Decline of Europe: essays on the morphology of world history: in 2 vols. Moscow: Mysl', 1993. 1: Image and reality. 592 (in Russ.).
2. Gudachev O. M. Spatial composition in new music of the late XX – early XXI century: abstr. dis. on competition of sci. degree PhD in art history. Saint-Petersburg, 2019. 24 (in Russ.).
3. Popova O. V. Heterotopia in art: a case of bioart. Manuscript. Tambov, 2019. 12 (2), 143–147 (in Russ.).

4. Heterotopies: worlds, boundaries, narration: coll. of sci. art. Vilnius: Vilnius Univ. Press, 2015. 416 (in Russ.).
5. Foucault M.; Vizgin V. P. (transl.), Avtonomova N. S. (transl.). Words and things. Archeology of the Humanities. Saint-Petersburg: A-cad, 1994. 407 (in Russ.).
6. Foucault M. Other spaces. Intellectuals and power: selected political art., speeches and interviews / transl. B. M. Skuratov; ed. V. P. Bolshakov. Moscow: Praxis, 2006. 3, 191–204 (in Russ.).
7. Dyrdin A. A. Heterotopology as a strategy of literary and philosophical research. Philological class. 2015. 4 (42), 18–22 (in Russ.).
8. Kovtun N. V. Alien space in the late stories of V. Rasputin: «Izba» and «Vision» Heterotopies: worlds, boundaries, narration: coll. of sci. art. Vilnius: Vilnius Univ. Press, 2015. 306–315 (in Russ.).
9. Bogdanova O. V., Savelyeva A. V. «Petersburg text» by Mikhail Kuraev (novel «The Mirror of Montachka»). «Let them still love and seek me...»: coll. of art. on Russ. lit. dedicated to the memory of G. A. Tsvetov. Saint-Petersburg: Saint-Petersburg State Univ., 2006. 174–192 (in Russ.).
10. Kuraev M. N. Selected works: in 2 vols. Saint-Petersburg: Russ.-Baltic inform. center «Blitz», 2009. 2, 672 (in Russ.).
11. Lugarich Vukas Daniela. A communal apartment as a heterotopy Heterotopies: worlds, boundaries, narration: coll. of sci. art. Vilnius: Vilnius Univ. Press, 2015. 198–210 (in Russ.).
12. Brodsky I.; Nemzhov M. (transl.). One and a half rooms: essays. Saint-Petersburg: Lenizdat, Bk. laboratory, 2017. 160 (in Russ.).
13. Kuraev M. N. Selected works: in 2 vols. Saint-Petersburg: Russ.-Baltic inform. center «Blitz», 2009. 1, 720 (in Russ.).
14. Festival «Petersburg Text Today». URL: <https://peterburg2.ru/events/festival-peterburgskiy-tekst-segodnya-32444.html> (accessed: Febr.13.2021) (in Russ.).
15. Kovtun N.V. Dialectics of Reflections («Man in a Landscape» by Andrey Bitov). «Let them still love and seek me...»: coll. of art. on Russ. lit. dedicated to the memory of G. A. Tsvetov. Saint-Petersburg: Saint-Petersburg State Univ., 2006. 140–153 (in Russ.).
16. Bakhtin M. M. Questions of literature and aesthetics: studies of different years. Moscow: Khudozh. lit., 1975. 504 (in Russ.).
17. Romanova A. P. Typology of heterotopies and the «other» space of Russia. Questions of philosophy. 2018. 1, 89–95 (in Russ.).
18. Anninsky L. A. How to keep the face. Banner. 1989. 9, 207–221 (in Russ.).