Санкт-Петербургский государственный университет

**ДОРОШКО Полина Александровна**

**Выпускная квалификационная работа**

**Роман Мариам Петросян «Дом, в котором…»: проблема границ пространства и его конфигураций в читательской рецепции**

Уровень образования: магистратура

Направление 45.04.01 «Филология»

Основная образовательная программа ВМ.5611. «Русская литература»

Профиль «Теория литературы»

Научный руководитель:

доцент, Кафедра истории русской литературы,

Оверина Ксения Сергеевна

Рецензент:

сотрудник, Стэнфордский университет

Овчарская Ольга Владимировна

Санкт-Петербург

2022

**Оглавление**

[Введение 2](#_Toc104190900)

[ГЛАВА 1. ПОЭТИКА И МОДЕЛЬ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОСТРАНСТВА «ДОМ, В КОТОРОМ…» 11](#_Toc104190901)

[1.1. Концептуализация пространства 11](#_Toc104190902)

[1.2. О попытках преодоления множественных «неопределённостей» текста .26](#_Toc104190903)

[1.3. Когерентность пространства 41](#_Toc104190904)

[ГЛАВА 2. ПЕРФОРМАТИВНОСТЬ РОМАНА «ДОМ, В КОТОРОМ…» 59](#_Toc104190905)

[2.1. Художественное пространство как провоцирующая матрица рецепции 59](#_Toc104190906)

[2.2. Опыт анализа креативной рецепции «домовцев» 72](#_Toc104190907)

[Заключение 87](#_Toc104190908)

[Список литературы 91](#_Toc104190909)

# Введение

Роман Мариам Петросян, названный О. П. Лебядушкиной «итоговым текстом десятилетия», захватывает внимание большей части своих исследователей именно «особым» статусом литературного феномена, демонстрирующего парадоксальную «отстранённость» от общего литературного процесса[[1]](#footnote-1). Разрешение проблемы систематизации уже имеющихся результатов критического и литературоведческого поиска поможет определить предпосылки настоящего исследования, выявить места схождений и расхождений предшествующих этапов реконструкции пространственной модели текста.

Так, доказательство уникальности «Дома, в котором…» традиционно начинает производится с указания на продолжительность работы над текстом, рядом с которым «принято» располагать авторскую цитату о непреднамеренности создания факта литературы: Мариам Петросян десять лет писала «Дом», чтобы «просто войти и побыть там»[[2]](#footnote-2). Это своеобразное дублирование распространённой интерпретации-отождествления Дома-пространства и Дома-текста предвосхищает многие дальнейшие интеллектуальные сюжеты о романе. Фундамент для отмеченного направления в осмыслении романа был воздвигнут литературной критикой практически параллельно с публикацией третьей части произведения. Единогласие критических оценок, впрочем, соседствует с многоголосием интерпретаций художественного мира Петросян.

Рецензия М. Галиной «Дом, наружность и лес», наметившая общую тенденцию к выявлению смыслов романа через группировку его «реальностей», предъявляет читателю семь «версий» определения «Дома», от чисто оценочной («просто увлекательная история») к гиперинтерпретационной («Дом» — продукт воображения Курильщика, продукт психологической адаптации к «страшной действительности»). Минуя эти пределы, следует отметить «срединные» варианты «разгадки» романа. Так, одна из линий осмысления, озаглавленная «Дом — мифологизированная модель мира», впоследствии, уже в научном дискурсе, была развёрнута в изучение поэтики неомифологизма, подчиненное избранному ракурсу исследователей (наиболее частотный — жанровая принадлежность текста)[[3]](#footnote-3). Следующие две «версии» М. Галиной объединяет осмысление романа как текста, рассчитанного на достройку, трансформации и расширение в сознание реципиента, как текста-метафоры: «”Дом, в котором…” — это метафора образа «другого»» и «Дом — метафора детства»[[4]](#footnote-4).

Вторая версия сумела приобрести сторонников в рамках исследования массовой литературы. Так, М. А. Черняк рассматривает социокультурное основание литературы для подростков и отмечает её центрообразующий характер в преломлении прозаической проблематики XXI века. Исследовательница говорит о постепенном развертывании метафоры детства в романной структуре «Дома». Теоретическим обоснованием гипотезы служит знаменитая работа М. Фуко «Надзирать и наказывать», отражающая ситуацию вытеснения «неполноценной» группы населения на периферию общественной жизни[[5]](#footnote-5).

Первый вариант, при явной редукции смыслов (концентрация на физиолгизме в системе персонажей романа) ценен одним озвучиванием лексемы «Другой». Применимость лакановского термина к роману Петросян — вопрос скорее открытый, но не безынтересный: так, рассмотрение обитателей Дома как точек пересечения символических структур может оказаться весьма продуктивным[[6]](#footnote-6). Субъект, согласно теории Ж. Лакана, есть сложение трёх модусов Воображаемого, Реального и Символического. Реальное, связанное с вытеснением травматической сущности («пустоты»), может быть перенесено на Наружность, на измерение художественного мира, которое истово отвергается персонажами как агрессивная ирреальность. Воображаемое, регистрирующее субъективность, может выступать призмой перволичного повествования «Дома». Символическое же, будучи представленным социальным обменом, предстаёт моделью отношений героев книги Петросян (диалектика желания Другого). Экзистенциальная философия и её оппозиция Я — Другой производит новый виток в понимании текстовой реальности: многочисленные нарративы «Дома» могут быть систематизированы в русле учения о трёх измерениях Бытия Сартра, а идея о взгляде «Другого», превращающего «Я» в объект, лишающий его трансцендентности, созвучна изображению магии взгляда в романе (Сфинкс, «пережевывающий» глазами)[[7]](#footnote-7).

Ритуальному цитированию обыкновенно подвергается обзорная статья А. Немзера «Не такие уж мы убогие», где роману Петросян посвящён небольшой абзац. Номинация «Дома, в котором» как «незаурядного факта литературы» никак не обосновывается автором и, что более важно, напротив, совершается через отрицание: рефлексируется раздражение, испытываемое от «абсолютизации подростковых проблем, культа ”странностей”, и мистических заморочек». Интересно, что этой негативизации не противопоставлена художественная ценность романа. В сущности, единственным аргументом в пользу окончательной оценки у Немзера служит читательский опыт: «Как ни крути, а одолел я эту громадину очень быстро и не отрываясь.». Указание на объём и высокую скорость прочтения становится типичной принадлежностью нарратива-отзыва на книгу[[8]](#footnote-8). Тот факт, что удовольствие от «погружения» в «Дом» не конкретизировано может приравниваться к подтверждению догадки о наличии некого внутреннего сопротивления текста к упорядоченности. Единообразное конструирование пространства исключается самой структурой романа: у М. Галиной интерпретация распадается на семь вариантов, а называние «Дома» колеблется («увлекательная история», «психоделическое путешествие», «страшная сказка»), А. Немзер вовсе отказывается от попытки идейно-содержательного обобщения[[9]](#footnote-9).

Как роман-аллегорию прочитывает текст Петросян ещё одна группа интерпретаторов. Стремление постчесловечества к возвращению в «мировую утробу», в нерасчленимую целостность угадывается в «Доме» М. Ремизовой. Работа «Времени нет» включает роман в рамки общеэстетических исканий выхода из тупика современной цивилизации (С. Жадан «Ворошиловград», П. Крусанов «Ворон белый, А. Григоренко «Мэбэт. История человека тайги», М. Галина «Малая Глуша»), где главным условием предстаёт закольцованность пространственно-временной сферы. Авторское мифотворчество, его «наплыв» в литературе, по мысли М. Ремизовой, есть сигнал коллективного бегства от «насквозь энтропийного» мира в ирреальность, отрицающую онтологический статус времени подобно космическим аномалиям, в которых прошлое, настоящее и будущее растворены друг в друге[[10]](#footnote-10). Позже линия осмысления «Дома, в котором…» сквозь призму мифопоэтической модели многократно продолжится.

Совершенно обособленная интерпретация предлагается статьёй «Порог, за которым…» Д. Быкова, устанавливающей параллели между романом М. Веллера «Самовар» и «Домом». Острая взаимосвязь физиологического отклонения от нормы и возникновения сверхспособностей персонажей обосновывается концептами «сверхчеловек» и «новая этика», а художественный мир Петросян видится пророчеством — моделью превращения «нашей реальности», переходом от «традиционной человеческой марали» к архаичным оппозициям «сила – слабость, одиночество – стая, простота – сложность, энтропия – порядок». Отставив в сторону гипотезу о приближающемся этапе сверхчеловечества (мира «взаимопонимания «белых ворон»»), следует обнаружить в этом осмыслении элементы конкретизации Дома-текста и Дома-пространства. Последнее определяет «принципиальная нелинейность», которая, вслед за мотивировочным импульсом романа (система табу, запретов и казуальности), названа законом. Этот закон многомерности, если продолжать интерпретацию Быкова, есть закон разрушения прямых связей, логических обобщений. Здесь текст и пространство вновь переплетаются в результате полного отождествления: композиционное решение Петросян трактуется как «архитектура Дома, древнего, облупившегося, но все еще мощного, преобразующего в своем поле любого, кто туда войдет», а лакуны сравниваются с лишними помещениями, которых в доме, как известно, не бывает. Во всем этом, согласно автору, кроется причина сосуществования резкого отторжения и абсолютного восторга, причина «пугающей непривычности», актуализированных читательским откликом. Критическому же взгляду текст сопротивляется так же интенсивно: литературные несовершенства, «частности» уподобляются физическим недостаткам[[11]](#footnote-11). Так, в качестве нового знака общности осмысления «Дома» сквозной по отношению к нему употреблена лексема «монстуозен», закрепляемая будущими интерпретаторами.

Работа О. П. Лебядушкина представляет собой контекстуальное обоснование культового статуса книги Петросян (переосмысление литературных ожиданий последнего десятилетия, совершенное «на более высоком и сложном уровне»), синтезирующее «аргументы» своих предшественников. Статья продолжает мысль о вненациональности кода «Дома» (впервые высказанную М. Галиной), развивает предположение Д. Быкова, уточняя его как тенденцию современной прозаической формы к изображению «преодоления человеческого в человеке». «Дом, в котором…» вписан в контекстуальные рамки литературы преимущественно тематически: проза О. Павлова, Н. Кононова, Е. Молданова и др. («”омоложение” главного героя», тема «подростковости»); произведения В. Пелевина, А. Лукьяненко, М. Веллера и др. (тема сверхчеловека)[[12]](#footnote-12). Не преследуя цель-оценивание указанной выборки литературных фактов, стоит обратить внимание на пересечение границ литературности, высказанное исследовательницей, а именно — на возможное влияние аниме-культуры на писательский опыт Петросян. Думается, научный фокус, определяемый установкой на поиск механизмов визуальности текста, содержащего импульс к визуальной конкретизации (например, в формах креативной рецепции), находит и чисто биографическое обоснование (профессия Мариам Петросян —художник-мультипликатор).

Достижению той же цели (т.е. обобщению) посвящена работа М. А. Шалиной, освещающая появление фигуры писательницы в литературном мире как «внезапное и долгожданное событие». Интерес здесь представляет полемический «выпад» в сторону интерпретации Д. Быкова: созидательный стимул — продукт не героев, а самого Дома, персонажи, по мысли исследовательницы, «движимы» исключительно его «интересами»[[13]](#footnote-13). Несмотря на сомнительность вывода о полной несамостоятельности обитателей Дома, этот тезис важен уже потому, что продолжает популярную линию осмысления агентивности пространства. Кроме того, статья обнаруживает указание на жанровую принадлежность романа к магическому реализму, открывающее отдельный срез научных изысканий относительно пространственной организации текста.

Так, роман «Дом, в котором…» аккумулирует множественные интерпретационные потенции, но большая часть критиков и, как мы обнаружим позднее, исследователей, отдают предпочтение мифопоэтическому обобщению художественного целого. Важно, что отмечаемые особенности системы персонажей (трикстерная природа, сверхъестественные способности, двойничество), нарративной организации и композиции частотно рассматриваются сквозь призму пространственнной специфики романа. Закономерно производится анализ измерений текста (Наружность, Дом, Лес, Изнанка) и подвижность их границ. Антиномия ноуменального и феноменального предстаёт ключевым фактором при жанровом атрибутировании текста, при определении его творческого метода. Несмотря на описанное многоголосие интерпретаций, в которых всё же обнаруживается некоторое «созвучие» оценок («Дом» как уникальное мироустройство, синтезирующее противостоящие друг другу начала и управляющее ими), и ряд выявленных универсалий поэтики романа, на многие вопросы о «Доме» до сих пор не было найдено ответов. Во-первых, если пространство в разных обличиях (хронотоп, локус, топос) в академическом дискурсе о романе Петросян явлено в качестве идейно-содержательного основание, то возникает необходимость специального рассмотрения его «фрактальной» модели. Второй вопрос относится к поиску того механизма, который позволяет этой модели не только воспроизводиться в сознании реципиента, но и воссоздаваться креативными практиками рецепции в повседневной реальности.

**Актуальность выбранной темы** заключается в ракурсе исследования, охватывающего феномен трансгрессии текста в внетекстовую реальность, потенциально репрезентирующего современную стадию сосуществования литературы и виртуальности.

**Объектом** настоящего рассмотрениявыступает роман «Дом, в котором…» М. Петросян. **Предметом исследования** оказывается пространство текста, имплицирующее стимулы рецепции. Выбор темы обусловлен предположением о перформативном, культурогенерирующем характере текстов современной культуры, которые в условиях сокращения дистанции между производством и потреблением смысла способны выступать побудительным импульсом к изменению повседневности сообразно художественной модели. Исследование романа «Дом, в котором…» и изучение материалов его фэндомов может стать первым шагом на пути обоснования этого явления.

**Целью работы** оказывается обнаружение и описание механизмов воздействия художественного пространства на сознание реципиента, а также рассмотрение предельного результата этого воздействия — коллективной творческой рецепции. В процессе достижения актуальной цели необходимым представляется последовательное **решение следующих** **задач**:

1. произвести концептуализацию понятия «пространство»;
2. рассмотреть результаты предшествующих попыток академического обобщения своеобразия поэтики романа М. Петросян;
3. провести имманентный анализ художественного пространства «Дом, в котором…»;
4. определить соотношение фрагмента и целого в художественном пространстве, их значение как формул достраивания в актуализации текста;
5. изучить внетекстуальное расширение пространства «Дома, в котором…» на материале креативной рецепции «домовцев».

В соответствии с изложенными задачами, структурно работа была разделена на две главы, каждая из которых включает результаты произведенного исследования. Так, первая глава «Поэтика и модель художественного пространства ”Дом, в котором…”» призвана отразить, во-первых, рефлексию над философскими, культурологическими и литературоведческими опытами спецификации пространства как миромоделирующего целого, во-вторых, самостоятельную концептуализацию пространства (синтез теоретического фундамента и наличествующих попыток описания художественного целого). Заключительный пункт первой главы «Когерентность пространства» содержит имманентный анализ поэтики романа в рамках «генерализации» пространства, выступающего, с одной стороны, интегративной категорией, с другой стороны, моделью обеспечения целостности и упорядочивания постоянно расширяющегося и расщепляющегося художественного мира М. Петросян. Вторая глава подчинена поиску рецептивных стратегий актуализации Дома-пространства, поиску «провоцирующей матрицы» в обнаруженной ранее модели. Последний пункт исследования представляет собой анализ креативной рецепции фэндома, субкультуры «домовцев», проделанный на материале сублитературных текстов фанфикшн и повседневных культурных практик виртуального «Дома».

# ГЛАВА[1.ПОЭТИКА И МОДЕЛЬ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОСТРАНСТВА «ДОМ, В КОТОРОМ…»](#_Toc41087856)

# [Концептуализация пространства](#_Toc41087857)

Формулировка темы настоящего исследования содержит несколько семантических «секций», одна из которых требует самостоятельного определения, поскольку будет актуализироваться нами в разных значениях. Пространство, его границы и конфигурации проблематизируются здесь в качестве интегративных характеристик романа М. Петросян (художественное пространство), синонимизируясь с моделью, и, наконец, как гетеротопия. Остановимся на каждом элементе цепи определений.

Понятие художественного пространства обладает протяженной историей междисциплинарных дефиниций и развивается из представления о фундаментальной категории бытия, которая гораздо позже будет апостериорно зафиксирована трехмерной геометрической моделью. В самой хронологии вопроса о пространстве пунктиром подсвечивается взаимозависимость представлений о субъекте и закономерностях существующего миропорядка. С Античности рефлексия пространственности начинает материализовываться в философских учениях, развивая две основные линии осмысления: реляционные («протяженность» и «место» Аристотеля, «вместилище» Платона) и субстанциональная («пустота» и сферический космос Демокрита) концепции[[14]](#footnote-14). Когда становление обеих ветвей теории физического времени и пространства достигло определенного этапа завершенности (фигурами Ньютона и Эйнштейна), человеческое сознание получило возможность переложения полученного знания на факты культуры.

Первый шаг к понятийной определенности делается в историософской теории О. Шпенглера, развивающей идею линейной мировой истории (морфологии истории): каждую культуру можно дифференцировать на основании её прасимвола — пространства. В искусстве, по Шпенглеру, пространство является универсальной интегральной категорией, единственным обеспечением метафизической целостности[[15]](#footnote-15). Труды П. А. Флоренского «Обратная перспектива» и «Анализ пространственности в художественно-изобразительных произведениях» углубляют представление о значимости художественного пространства в культурных явлениях: пространство есть «не одно только равномерное, бесструктурное место, не простая графа, а само — своеобразная реальность, насквозь организованная, нигде не безразличная, имеющая внутреннюю упорядоченность и строение»[[16]](#footnote-16).

Феноменология открывает новый этап рассмотрения пространства и развивает ряд самостоятельных концепций, среди которых могут быть ярко дифференцированы линии Э. Гуссерля («Идеи к чистой феноменологии и фенологической философии»), М. Мерло-Понти («Феноменология воприятия») и М. Хайдеггера («Бытие и время»). Последняя, пространственность присутствия, характеризуется хайдегеровским исключением значимости субъективной позиции и включением в поле осмысления идеи о бытии как наличествующем в наличии. Художественное пространство не подчиняет и не подчиняется пространству действительному («объективному космическому пространству»), а существует как «свободный простор», первофеномен, не сводимый к измерению[[17]](#footnote-17). Пространственность у Э. Гуссерля представляет собой не факт наличествующей данности, а трансцендентальную структуру перцептивного опыта. Механизм восприятия (утверждения) пространства связывается здесь с понятиями перспективы (пространственная вещь не может быть созерцаема в объективной целостности) и горизонта (интенциональное переживание)[[18]](#footnote-18). В «Феноменологии восприятия» М. Мерло-Понти, основываясь на достижениях Гуссерля, раскрывает собственную идею телесности пространственного переживания (телесность в единстве трансцендентального и эмпирического), связанного с движением и зрительным восприятием[[19]](#footnote-19).

Как литературоведческая категория разработанное воплощение пространство обнаруживает в концепции хронотопа М. М. Бахтина. «Слияние пространственных и временных примет», обладающих «существенным жанровым значением» и освоенных литературой, актуализирует единство, во-первых, гомогенного порядка, а во-вторых, детерминированного (контекстуально, жанрово, иерархически)[[20]](#footnote-20). В сущности, отдавая первенство в этом союзе времени (интенсификация пространства), мы принуждены говорить не о направленной величине, а о движении, динамике изменений вещей в пространстве (у Бахтина эти изменения антропоцентричны). Использование синтезированной модели пространственно-временного континуума в описании поэтики «Дома, в котором…» обычно осуществляется исследователями либо с определением «мифологическое», либо формально (разрывая единство, дифференцирую маркеры времени в пространстве).

Общепринятое представление о цикличности времени в «Доме» может быть результатом пролонгированного воздействия текста на воспринимающее сознание. Время (как и пространство) существует в романе категориально и образно. Второе материализуется в геометрической символике, в лексико-семантических рядах «круг», в повторяющихся контурно-пространственных образах: персонажи чертят круги на стенах, на земле (образ-действие Слепого; магические «защитные» круги Табаки и др.), воссоздают телами круг (например, в значимом повествовательном месте — убийство Помпея) и др. Мотив закольцованного времени реализуется в метаморфозах персонажей по схеме переменного омоложения-старения (частотно с маркером возраста), в фигуре «Хозяина Времени», в одном из измерений Дома — «Кругах»[[21]](#footnote-21). Этот список может быть многократно продолжен. Время категориальное оказывается основанием одной из многочисленных фрагментаций повествования: интермедии «дробят» общее «эсхатологическое движение» ретроспекцией с персонажами-двойниками (механизм узнавания). Особое значение может быть присвоено условно «фактуальным» временем (числовые указатели), которое противостоит времени «аномальному»[[22]](#footnote-22). Любопытно, что числа-знаки в своей невербализованности, напротив, ярко представлены в романе и функционируют как «разделители» текста на пункты в вмонтированном тексте в текст (рубрика советов, правил, указаний Шакала, которая «вторгается» в перволичные нарративы). Оставив ненадолго этот элемент поэтики романа, вернемся к процессу концептуализации пространства.

Ставшие традиционными в академическом дискурсе о романе Мариам Петросян два варианта описания хронотопа, полное разделение (размещение в разных пунктах, параграфах, главах) и отождествление времени и пространства, интересны, поскольку играют роль опознавательных знаков нерешенной интеллектуальной проблемы относительно выбранного материала. В целях преодоления названной трудности следует уточнить, что эти категории в логике настоящего исследования мыслятся вне абсолютного синтеза, но в иерархической взаимосвязи: в мире «Дома» время оформляется и объективируется пространством, пространство интенсифицирует время.

В трудах Ю. М. Лотмана, В. Н. Топорова пространству возвращается суверенный категориальный статус. Исследуя метаязык описаний культуры, Ю. М. Лотман говорит о некой универсалии человеческого сознания, заключающейся в приведении миропорядка к «пространственной структуре, организующей все другие уровни». Развивая эту мысль на материале прозы Гоголя, ученый выводит положение о способности пространства к метафорическому моделированию системы связей (этических, эстетических, временных и пр.) в художественном произведении. Локус, в интенции Лотмана, представлен функциональным полем событийности персонажа[[23]](#footnote-23).

Сообразно структурно-семиотическому подходу В. Н. Топоров решает проблему соотношения пространства и текста: «текст пространствен (т. е. он обладает признаком пространственности, размещается в ”реальном” пространстве, как это свойственно большинству сообщений, составляющих основной фонд человеческой культуры) и пространство есть текст (т. е. пространство как таковое может быть понято как сообщение)». Сеть ментальных превращений, связанная с «единосущностью» бытия и познания, приводит Топорова к мысли о проблеме существования текста во времени: пространственность оказывается условием удержания контакта между сообщающим-текстом, сообщением-понимаем и воспринимающим-читателем[[24]](#footnote-24). Эта идея служит в рамках актуальной концептуализации ключевым звеном при сохранении целостности пространства-категории, пространства-текста и пространства-модели.

Феноменология читательского опыта интересует нас в той же степени, что и изучение художественного пространства «Дом, в котором…». Исходной точкой превращения интереса в исследование послужило интуитивное предположении о перформативном характере текстов современной культуры, в которых интегральная целостность способна не только конструироваться читательским сознанием, но и многократно расширяться им в практиках креативной рецепции. Представляется, что «творческий потенциал», раскрывающийся системой указателей, согласно терминологии В. И. Тюпы, не замыкается на комплексе незаконченных текстов, а является принадлежностью пространства-модели (единство пространства-категории и пространства-текста)[[25]](#footnote-25). Роман М. Петросян может быть рассмотрен, таким образом, во-первых, как носитель этой модели, во-вторых, как текст самостоятельно актуализирующий особую роль пространства в поэтике, в-третьих, как особое ментальное пространство в сознании читателей-фанатов. Эти предпосылки производят необходимость обращения к предшествующему опыту изучения феномена продуцирующего читательского сознания: к трудам Х. Р. Яусса, Р. Ингардена, В. Изера, Р. Барта, М. Фуко, У. Эко. Отдельный корпус академического знания был задействован в области изучения феномена фанфикшн (К. Буссе, К. Бэкон-Смит, Д. Фиске, М. Хиллза, Р. Фелски, Н. Самутина, А. Деричо).

Первый опыт освещение проблемы перемещения текста в тексты виртуальной реальности был бы невозможен без рассмотрения широкой теоретической базы, из которой наибольшую значимость в ходе работы представляли: теория медиа и модель фан-сообществ Г. Дженкинса, некоторые из идей о виртуальной реальности (Ж. Бодрийяра), и междисциплинарные исследования субкультур (У. Эко, М. Гордон, М. Брейк, и др.), концепция гетеротопии М. Фуко, понятие культурогенеза Э. Кассирера.

Такая гибридная «смесь» теорий и практик, с одной стороны, может быть оправдана сложностью поставленной задач8и, но, с другой стороны, продиктована выбранным материалом, представляющим «проблемы» во многих отношениях: трудность интерпретации при очевидной доминате восприятия критиков (в введении мы пытались это продемонстрировать); сложность жанровой атрибуции (об этом речь зайдет позже), проблемы интерсексуальности и вненациональности романа, и многие другие нерешенные проблемы определения места «Дома, в котором…». Думается, рассмотрение материала как модели, генерирующей виртуальный код, способный к трансгрессии в «наружность» литературы, может стимулировать обобщение художественного своеобразия текста.

Оставив соответствующей главе настоящей работы решение вопросов, заданных в ходе изучения перформативной составляющей текста, рассмотрим пространство через призму концепции М. Фуко, предрекшую пространственный поворот в гуманитаристике. Термин гетеротопия, уже лексически противопоставленный возможной «гомотопии» и «пустоте», представлен в «Словах и вещах» как отражение актуальной эпохи, не преодолевшей сакрализацию пространства (в отличие от десакрализованного времени). Мы по-прежнему живем, полагает он, в пространстве оппозиций, в пространстве «изначальной перцепции» и множественных отношений-местоположений[[26]](#footnote-26).

Так, существует два полюса пространственности: гетеротопия («контрместоположение», «фактически реализованная утопия») и утопия («местоположение без реального места»), а между ними срединное пространство-зеркало (утопия, функционирующая как гетеротопия). В противоположность зеркалу, гетеротопия представлена образом корабля: «это в конечном счете плавучий кусок пространства, место без места, которое живет само собой, будучи замкнутым на себе, и в то же время предоставленным бесконечности моря». Строго говоря, понятие Фуко слагается из целого ряда принципов: каждая культура производит гетеротопии, функции которых переменны и зависят от общей синхронии культур; гетеротопия способна «помещать в одном реальном месте несколько пространств, несколько местоположений, которые сами по себе несовместимы»; характеризуется «раскроем» времени» и предполагает «некую систему открытости и замкнутости», изолирующую и одновременно проницаемую. Наконец последний принцип заключается в осуществлении гетеротопиями роли иллюзорного пространства, «изобличающего все реальное пространство, все местоположения, по которым разгораживается человеческая жизнь, как еще более иллюзорные». Кроме того, гетеротопия появляется у М. Фуко ещё и в качестве описания-прочтения равное «одновременно и мифическому, и реальному оспариванию места, где мы живем». Так, пространство геторотопии всегда запредельно, но соположено во множественном противопоставлении другим пространствам[[27]](#footnote-27).

Опыт применения понятия гетеротопии в литературоведении представлен в работах П. Прейэр Элмо («Гетеротопическое пространство в пьесе У. Шекспира ”Два веронца”»), Рей Дж. Томкинс («Театральная гетеротопия: Перфоманс и культурная политика пространства» «Гетеротопическое пространство в пьесе У. Шекспира ”Два веронца”»). Резюмируя плодотворность подобного способа исследования художественного пространства драматургии В. М. Кулькина говорит о специфическом свойстве гетеротопии не только локализовываться в сценической реальности, но и существовать в роли «предварительного пространства» в сознании автора-режиссёра[[28]](#footnote-28). Вслед за П. Джонсоном и его «Географией гетеротопии», В. М. Кулькина утверждает возможность разделения гетеротопий на фактуальные и воображаемые[[29]](#footnote-29).

Важным событием в литературоведческой жизни понятия Фуко представляется Междунароная научная конференция Вильнюсского университета 2013 года, на основе дискуссий и докладов которой был выпущен сборник «Гетеротопии: миры, границы, повествование». В контексте пространственного поворота гуманитарного знания и «опространствования» его инструментария, а также в контексте пространственной проблематики постмодернизма, включение в арсенал научного анализа текста гетеротопии (во многом инициировавшей сам поворот) оказывается крайне значимым[[30]](#footnote-30).

Так, то, что у Фуко мыслится внешним явлением сегодня перестаёт быть таковым: гетерогенность пространств — аксиома мироощущения, вкладывающего в представление о реальности экзистенциальное переживание расщепленности, симуляции. Как убедительно было продемонстрированно участниками коллективной дискуссии, гетеротопия может, сохраняя свои главные свойства, становится медиатором реальности и фикции, а значит, продуцируя условия трансгрессии субъекта, реализовываться в качестве утопии. Это положение во многом предопределяет настоящий путь исследования романа М. Петросян, читатель-фанат которого предстаёт носителем воображаемой модели пространства, гетеротопии «Дома», а его рецептивные практики видятся репрезентацией наложения гетеротопической модели. Каждая из статей коллективной работы «Гетеротопии: миры, границы, повествование» обладала в актуальном рассмотрении текста ценностью выбранной линии осмысления гетеротопии и методом её применения на самом различном материале. В частности, Т. Сабо, исследуя роман Л. Улицкой «Даниэль Штайн, переводчик», во-первых, последовательно доказывает существование гетеротопий в трех измерениях или в «несовместимых пространствах» (в акте чтения — актуальное, физическое, изображаемое; в мире текста; в интертекстуальных наложения), во-вторых определяет сущность текста-гетеротопии, функционирующее практически сообразно зеркалу в концепции Фуко (занимает срединное, связующее положение). Третье важное наблюдение ученой состоит в обнаружении в целостности текста двух гетеротопий, которые обозначены как гетеротопии наррации и гетеротопии истории: если второе явление синонимизировано с представлением М. Фуко, то первое, обладая исключительно текстуальной природой, оказывается специфическим пространством-персонажем[[31]](#footnote-31). Эта идея найдет своё выражение и в рамках осуществляемой здесь аналитической работы: «ветвящаяся» система персонажей «Дома» может быть описана в русле столкновения (контрасты и оппозиции), отражения (многочисленные повторения, двойники) и наложения (идентификация читателя). Другим значимым примером практического применения понятия предстаёт статья Я. Войводич «Хронотоп vs гетеротопия (на примере повести ”Метель” Владимира Сорокина)», в которой разрешаются одновременно две проблемы: взаимосвязи хронотопа с гетеротопией и гетеротопии с персонажем. Первое решение, возможно, является требованием самого материала и открывается в положении о включении в хоронотоп дороги онейрического пространства (гетеротопия галлюцинации), второе видится как представлено в модели субъективного пространства-сновидения (отдельные гетеротопии Перхуши и Гарина)[[32]](#footnote-32). Так, когда Т. Сабо руководствуется концепцией семиосферы Лотмана, Я. Войводич соединят бахтинскую категорию и подчиняет ей понятие Фуко, при этом оба исследователя приходят к обнаружению особого уровня существования явления — к гетеротопии-субъекта.

В работе М. Н. Виролайнен «Брачный сюжет как индикатор русских концепций пространства» гетеротопия мыслится скорее, как идейный принцип национального сознания, сообщающий единство, универсалию, которая, в свою очередь, порождается сюжетами. Эта «архаически-базовая норма восприятия пространства», обнаруживающееся в брачных обрядах («непременное пересечение границ и обмен между ними») и не теряет ценности при смене культурных эпох, служа неким фундаментом, защищающим целую конструкцию культуры от падения[[33]](#footnote-33). Так, М. Н. Виролайнен сообразно собственной пространственной модели четырёхуровневой культуры («Речь и молчание: Сюжеты и мифы русской словесности») использует гетеротопию в качестве изначального, заданного и общего условия сознания культуры. Эта идея, возможно, окажется необходимым импульсом к новому витку понимания рассматриваемого явления: о сквозной «мифологичности» романа М. Петросян говорят столь же интенсивно, как и о его «хаотичности». Думается, гетеротопию в «Доме» можно метафорически представить в виде ядра, единственного обеспечения целостности, гравитационного притяжения фрагментов и их упорядочение. Таким образом, Дом в романе «Дом, в котором» может быть рассмотрен с позиций мифопоэтического сознания (в русле подходов В. Я. Проппа, О. М. Фрейденберг и др.), что не слишком активно, но все-таки делается исследователями и через призму концепции гетеротопии (единственная работа А. А. Булгаковой)[[34]](#footnote-34).

Пространство в мифопоэтическом сознании представляется неизменной частью дихотомии «обратно-симметричной гармонии» (по Фрейденберг) цикличного миропорядка[[35]](#footnote-35). Первобытный разум упорядочивает пространство непреложной данности (полное аномалий и эксцессов), следуя жесткому архаическому Закону равенств и повторений. Думается, Закон одновременно оказывается силой, конституирующей реальность и силой, растворяющейся в действительности и в этом подобной уровню канона: в концепции четырёхуровневой культуры М. Н. Виролайнен канон есть самоорганизующееся обособленное и гармонизующее единство в пространстве культурного космоса. Поскольку Закон принципиально не эксплицирован (зона молчания), но агентивен, необходимым представляется определения зоны его влияния (зона речи)[[36]](#footnote-36).

Так, генезисы языка и мифа могут осмысляться как параллельные процессы в единстве стихии их порождающей, в первобытном сознании. При этом, основываясь на концепции пространства В. Н. Топорова, можно предположить, что в текстах культуры первична не столько его категориальная значимость (функциональность локуса), сколько его самоценность как динамичной перманентно созидаемой модели миропорядка, в которой, происходит «сгущение» времени (время становится формой пространства, а пространство темпорализуется), материализация (овеществление мифопоэтической модели), конкретизация метафорических образов (в антиномиях верх-низ, левое-правое и пр.), идентификация и самоидентификация (свой-чужой).

Модель-пространство не проистекает только из наличествующего бытия (оно становится источником овеществления схем модели), а концентрируется на границе хаоса и космоса: синтезируются профанное и сакральное, низшее и высшее, смеховое и серьезное, стихийное и рукотворное. Эти противоборствующие начала аккумулируют напряжение необходимое для самообновления модели. Важно понять, какую роль в этих процессах играет знаковая система. И если «новое» пространство и «оригинальное» пространство порождаются параллельно, то можем ли мы говорить о их взаимном проникновении. Ответ на вопрос о первичности и вторичности моделей может быть условно тождественен лабиринту бесконечных отражений (с неизбежными преломлениями и искажениями форм и света), где сознание отражает с помощью знака наличествующую данность (бесконечное связывание в условиях энтропийного существования), знаки образуют автономную систему и копируют продукты сознания, его конструкты в процессах творческого мировоссоздания и восприятия способны стимулировать новые ряды отражений в непосредственном бытии (примерами могут служить авангардное превращение жизни в подобие искусства или ритуализация/театрализация действительности соцреализма).

Коммуникация на стыке двух пространств (рецептивного и повествовательного) тяготеет к равноправию сторон: так, визуальная креативная рецепция включается в структуру романа в новых изданиях, некоторые продукты фанфикшн становятся «трансмедийными» ветвями оригинального текста. С одной стороны, это связано с своеобразием поэтики романа Петросян (структура «Дома» принципиально не завершена, а нарративы и их «голоса» в определенной степени энтропийны), но, с другой стороны, возможно, эта стремление текстовых моделей («гетеротопий нарации») к полному преодолению границ и к существованию во множественности творческого сознания есть новая общая тенденция, которая ускорилось с появлением глобального пространства коммуникации.

Универсальность кода «Дома, в котором…», отмечаемая его исследователями как нарочитая вненациональность, заставляет задуматься о проблемах идентичности и интегративности в условиях повышения хаотичности информации. Феноменологическое положение о высокой интеграции досовременных обществ (единый мир, «домашний мир», самоочевидный мир) и о возрастающем множественности миров, языков, значений в актуальном пространстве делает возможным построение нового предположения: причастность к «фандому», причисление себя и другого либо к «домовцам», либо к «не домовцам» (креативная рецепция, костюмированные, «разыгрывание», встречи в «реальном мире», «наружности») стимулируются потребностью к возвращению в единое пространство. Этот вопрос может быть осмыслен как с точки зрения жанровых констант магического реализма (игра с пространством многоплановости текста, взаимопроникновение высшей и низшей, сакральной и профанной реальностей, овеществление пространства, деструкция очевидного и обнажение неявного и др.), так и как авторская «гиперреальность» (виртуальная реальность симуляции которая означает обретение знаками, образами, символами самодостаточной реальности; порожденность, актуальность, автономность, интерактивность, иммерсивность / погруженность; акторами обмена становится и создатель, и читатель (основываясь на концепции Ж. Бодрийяра)[[37]](#footnote-37).

Наиболее очевидным проявлением массовой тенденции перехода от потребления смысла к его продуцированию становится феномен партиципации. Глобальное пространство коммуникации приобретает в обозначенной динамике форму беспрецедентной возможности к совершению творческого акта любым коммуникантом, оказывается полем безграничной самоидентификации. И если законность творчества во временной перспективе поставленно Н. А. Бердяевым вопроса («Смысл творчества») ощущалась как значительное изменение порядка, то настоящая всеобщая доступность к реализации творчества (использование электронных каналов информационного потока, установление собственной «сцены» в социальных сетях) массово одобряемо[[38]](#footnote-38). Так, вопрос о смысле творчества, заданный в ином, не философском дискурсе, может приводить к некоторым искажениям его изначальной цели, но может и эксплицировать в осмыслении и другие вопросы. Является ли этот путь возможным началом бесконечного трансмедийного повествования?

Так, необходимо определить, что есть творчество читателя и для читателя, управляет ли первым оригинальный текст (выступая как «провоцирующая матрица») и оказывается ли пространство-модель текста зоной интеграции. Возможно ли определить «водораздел» телесного (фактуального) и заданного переживания модели: если творчество становится повседневностью, то текстуальная модель стремится к воспроизведению (и к модификации) по общим схемам, базисным для всех членов коммуникации, т.е. непроизвольно и систематически человек «проговаривает» сказанное до него. Это происходит по причине синхронизации мировосприятия (пространственное сознание). Но в таком случае нужно понять в чем состоит дифференциация оригинала и его «копии» в рецепции: первичное художественное слово предстаёт действием, которое силой и интенсивностью превосходит слово повседневное. Обозначенный круг «побочных» вопросов, безусловно, не сможет быть раскрыт здесь и сейчас, но одна их постановка кажется знаком верно выбранного пути осмысления проблемы пространства в и вне текста.

Пространственная модель способна продуцировать новые пространства, стимулировать сознание к переживанию опыта через заданную схему. Кроме того, художественный текст может быть осмыслен сквозь призму своей агентивности с помощью понятийного аппарата работ Э. Кассирера: «символическая форма» обладающая прочностью и статичностью в материальной оболочке, способно к освобождению от имманентности, к порождению и возобновлению формообразования[[39]](#footnote-39). Непрочитанные тексты аккумулируют, но не распространяют заряд накопленной энергии. Пространство прочитанного теста трансгрессивно и перформативно в акте побуждения воспринимающего сознания к построению отражений-подобий.

Итак, аксиомным можно считать положение о изначальной пространственности человеческого сознания, которая затем начинает подвергаться осмыслению и категоризации. Методологический потенциал рассмотрения фактов как действительности, так и ирреальности через призму пространства заключается в возможности схематизации гетерогенных процессов, в возможности очерчивания границ у бесформенных по своей природе элементов. Этот схематизм-универсалия человеческого мышления, быть может, является и принадлежностью ряда литературных фактов, которые содержать миромоделирующий импульс в читательской рецепции.

# 1.2. О попытках преодоления множественных «неопределённостей» текста

Самую крупную группу исследований романа, безусловно, составляет опыт его рассмотрения сквозь призму магического реализма. Это объяснимо, с одной стороны, продуктивностью использования уже накопленных результатов изучения широкого литературного материала, но, с другой стороны, продиктовано самим своеобразием созданного Мариам Петросян художественного пространства. Идея «чудесной реальности», как и вся концепция А. Карпентьера, детерминирует универсальные схемы поэтики магического реализма, отражение которых закономерно обнаруживается в исследуемом тексте: мифопоэтическое пространство, созидаемое не из «признакового континуума» (по выражению М. Ю. Лотмана), а из отдельных объектов-микромиров, которому противопоставлено пространство, отдалённое от семантики чуда; взаимопроникновение высшей и низшей, сакральной и профанной реальностей; наполнение повествования «лишними деталями» и лакунами, разрушающими изнутри очевидное и обнажающими неявное: «лоскутность» повествования[[40]](#footnote-40). Однако, чаще всего, это вписывание романа в жанровые рамки совершается с некоторыми оговорками, авторы отдают предпочтение формулам «черты магического реализма», «сближение с магическим реализмом» (работы А. В. Биякаевой, Е.Н. Роговой, Л.С. Яницкого, Т.С. Шпанчук А. В. Мескин, Л. В. Гайдаш, О. И. Осиповой, В. А. Валийской и др.). В частности, В. А. Гавриков упоминает «Дом» (в контексте изучения генезиса фантастического в прозе Льва Наумова) в качестве иллюстрации мысли о невозможности точного определения почти каждого текста-эксперимента актуального литературного процесса: роман Петросян «балансирует» на границе пересечения постмодернистской эстетики (игра с кодами культуры), философского иносказания и, наконец, «пресловутого» магического реализма[[41]](#footnote-41).

Представляется, что своеобразный выход из ситуации неопределенности находится А. В. Биякаевой, предлагающей собственный терминологический компромисс — «магическая проза», объединяющая онтологические, постмодернистские, метареалистические тексты, произведения фэнтези и магического реализма. Преодоление же риска «хаотичного разрастания ”семьи”» жанра должно осуществляться путём построения четкой формальной теории магического реализма и через сопоставление текста с соседствующими в «родовом гнезде» представителями магической прозы. При этом дифференцировать надлежит традиционные жанровые константы и новую ветвь магического реализма, примером которой и становится книга М. Петросян. Роман «в руках» исследовательницы становится удобным материалом для описания современного этапа развития жанра, принадлежность к которому аргументирована следующими атрибуциями: монтаж ирреального и реального, симбиоз осязаемой вещественности с эфемерной причинностью, дуальность повествования. Любопытно, что А. В. Биякаева, отрицая наличие в текстовой структуре архаического кода, говорит о созидании «с нуля» индивидуально-авторского мифипоэтического универсумса[[42]](#footnote-42).

В другой работе А. В. Биякаевой мы находим анализ условий взаимопроникновения уровней «вселенных» магического реализма: первое условие гласит о необходимости количественного баланса магического и реального в организации текста, второе раскрывается формулой «двойной утилизации» художественного образа, а третье, обозначенное фузионностью, может быть истолковано как гравитационное притяжение образов оппозиционных уровней в тексте. Так, «Дом, в котором…» не задействован в демонстрации функционирования первых двух условий, но приведён для изложения сущности последнего[[43]](#footnote-43). Для синтаксиса романа характерно соположение сверхъестественного и естественного в пределах одного абзаца и даже предложения. Если говорить о балансе магического и реального, то текст действительно не может служить примером его реализации, поскольку само разграничение чудес и не чудес Дома представляет существенную сложность (например, эпизоды Самой Длинной Ночи представлены дуально — сверхъестественная природа метаморфоз персонажей или следствие их психоделического состояния). Кроме того, соразмерности и текстовой близости образов противостоит наличествующие в романе контрасты повествовательных точек зрения: например, объемные эпизоды, организованные взглядом Курильщика, препятствуют поиску магических мотивировок, когда как части, переданные через описания осязания мира Слепым, почти всегда обнаруживают сверхъестественную модальность.

Последующие работы, избравшие для синонимичного материала тот же исследовательский ракурс, углубляют анализ поэтики романной структуры. В. А. Мескин и Л. В. Гайдаш полагают, что наиболее полное выявление художественной специфики «Дома» возможно через описание метода магического реализма (факт присутствия сигналов других творческих методов при этом не отрицается): точки схождения наблюдаются авторами в аспектах мифологизации сознания персонажей, а также пространственно-временной игры текстовой реальности. «Поэтика первобытности» объявляется учеными источником множественных искажений пространства и алогизма построения сюжета. Здесь же мы встречаем и «трафаретное» место для большинства интерпретаций содержания романа — устойчивое отождествление текста и Дома («собранный из разных кусков монстр Франкенштейна»)[[44]](#footnote-44).

Пространственный образ-символ как инструмент осмысления актуализирован в статье «Дом как лабиринт в романе Мариам Петросян «Дом, в котором…» Т. С. Шпанчук[[45]](#footnote-45). Перцептивный образ сакрального мироустройства определяет вектор античного мифологизма (семы «опасность», «ловушка», «темнота», «замкнутость», «движение»), что находит текстуальное подтверждение: образ чудовища, блуждающего по коридорам лабиринта, соотносится с фигурой Слона, встретив которого ночью даже вожак Слепой испытывает инстинктивный страх; ситуация одинокого блуждания по коридорам (Македонский, Волк, Слепой, Ральф), мотив потерянной дороги сближается с обрядом инициации (несостоявшееся перерождение Рыжего после нападения состайников) и ритуалом жертвоприношения (настенные рисунок дракона, буква Р, задабривающие и подготавливающие Дом к возвращению персонажей из Наружности). Использования символа для моделирования пространственной организации романа, с одной стороны, не лишено продуктивности, поскольку аккумулирует масштабные философские коннотации для последующего герменевтического анализа (модели мироздания Борхеса, У. Эко, постмодернистский код), но, с другой стороны, не обосновано текстуально. Единственным фрагментом, в котором употреблена лексема «лабиринт» в потенциальной неограниченности дешифровки (ещё два словоупотребления заключены в коммуникативные рамки маркирования внешнего сходства), оказывается эпизод с подсмотренными Слепым сновидениями состайников: «Темные коридоры-лабиринты, по которым Волк, лязгая зубами, убегал в пустоту и куда за ним устремлялись тяжелые, грохочущие шаги.» (432)[[46]](#footnote-46).

В построении художественного конфликта, в свою очередь, обнаруживаются «следы» метода магического реализма. Очевидным кажется невозможность перенесения гегелевской трактовки конфликта (синонимизация с понятием «коллизия») на тексты, сюжетно демонстрирующее взаимопроникновение противоборствующих сторон, сопротивляющиеся выявлению прямых мотивировок движения персонажей. Определённым шагом на пути теоретического «обновления» понятия становится работа Ю. П. Гусева, посвящённая фиксированию «водораздела» социалистической и не социалистической литературы. Категория конфликта, по мысли автора, уже не может вмещать единственно столкновение сил, она распространяется на художественную структуру: конфликт существует «как диалектическое напряжение, единство и борьба противоположностей» одновременно в организации отдельного образа, в композиционных решениях произведения и в «философско-эстетической концепции»[[47]](#footnote-47). А. Г. Коваленко посвящает разрешению проблемы узости дефиниций, «смазанного» значения конфликта в академическом дискурсе монографическое исследование, где производится расширение и уточнение термина с позиции его смысловой недостаточности: конфликт есть «системы всех антиномических взаимоотношений, сумма всех бинарных оппозиций на всех уровнях» художественной организации». Кантианское понятие антиномии во взгляде А. Г. Коваленко становится искомым инструментом для обнаружения в едином «растворе» текста «осей системы» — индивидуального «кристалла» своеобразия[[48]](#footnote-48).

Согласно с пониманием конфликта как единства бинарных оппозиций и системы антиномий, проявляющихся на всех уровнях текстовой организации, О. И. Осипова обнаруживает три уровня художественного столкновения в романе Петросян: во-первых, характерологический конфликт проявляется в тексте как система «материализованных» копий; во-вторых, временная антитеза связывается с сквозными оппозициями реального (линейного) и магического (цикличного) времени; наконец, в-третьих, пространственные антиномии явлены в столкновении ирреальной и реальной локальности персонажей[[49]](#footnote-49). Интересно, что для описания последнего уровня автор в меньшей степени использовал материал «Дома», ограничиваясь указанием на симбиоз быта и «мифа» в репрезентации жизни персонажей и подчёркивая поливариантность интерпретации этого симбиоза (удалённое от мифологизации действительности).

Конфликт в качестве «клея» для обобщения своеобразия поэтики Петросян представляется небезынтересным, но спорным по единственной причине: разделение на уровни системы антиномий подвергает структуру романа почти «насильственному» упорядочению, когда как основа её специфики (если возвратиться к опыту множественных интерпретаций) — высокая степень неопределенности, энтропии частей целого. Этот факт производит риск дисбаланса и смещения художественного центра его элементами. Так, у О. И. Осиповой суверенизация уровней как бы отстраняет возможность их текстуального сцепления. Функция антитезы в романе, безусловно, определяется как структурообразующия единица, но суммирование её проявлений должно отражать синтетическое мироустройство Дома-текста и Дома-пространства, динамику «переплетений» (антагонизмов, противоречий, контрастов, диссонансов, контрапунктов)[[50]](#footnote-50). Точка отсчета настоящего исследования заключается в предположении о возможности аналитического обобщения констант поэтики романа через обнаружение его модели пространства.

Так, явление двойничества обладает устойчивой корреляцией с пространственными перемещениями персонажей (например, дойники-перевоплощения «прыгунов» и «ходоков»), каркасном для удержания неустойчивой «громадины» романа служит авторское топонимическое маркирование (Изнанка, Наружность, Лес, Могильник), предопределяющее временные и характерологические антитезы. Рассмотрим эпизод характерный вследствие именно кажущейся сюжетной незначительности: разговор Курильщика и Сфикса в главе «О цементе и непостижимых свойствах зеркал» происходит в туалете Четвёртой после избиения новичка Логом Лэрри. Оказавшись в полном одиночестве (редком для обитателей Дома), Курильщик в первую очередь замечает отличие туалетов Четвёртой стаи и группы Фазанов (повторяющаяся антитеза сознания героя — «пёстрое» пространство новой и черно-белое пространство прежней группы): мотив невидимого присутствия типичен для изображения каждого из помещений Дома (оставленные следы-знаки: наклейки, мусор, зубная паста, волосы, а главное — надписи «почти каждая плитка кафеля была исписана фломастером»), через них реализуются метаморфозы пространства (ряды глагольных формы «текут», «растекаются», «расплываются», «тускнеют», «наплывают» — «из-за этой их текучести туалет четвертой оставлял странное впечатление» — «Исчезающее место»), время замедляется (снижение темпа повествования — предшествующий эпизод в «загромождений мирами» спальне с характерной одновременностью событий, действий, описаний) (77−78).

Дальнейшее раскрытие эпизода отмечено появлением сразу трёх «двойников». Первым появляется и тут же исчезает Македонский (невидимый помощник, герой-функция, материализующийся в пространстве Дома, когда в нём возникает необходимость): в сознании Курильщика он пробуждает рефлексию статуса новичка (воспоминание о «мерзких фазаньих байках о том, как в других группах обращаются с новичками, делая из них рабов»). Иерархическое двойничесвтво составляет отдельный тип в механизме антиномий романа, например, превращение в вожака образует череду внешних подобий (Волк-Слепой, Сфинкс-Чёрный, Сфинкс-Череп). Следующей фигурой внезапно «вмонтированной» в место является Сфинкс, незаметно наблюдающий за истерическим плачем Курильщика. Кроме того, что пространственные соположения пары персонажей в мире Петросян почти всегда знаковы, поскольку реализуют контрасты (в данном случае оппозицию знания и незнания, «сторожила»-«новичок», «свой-чужой»), само расположение героев обладает потенциалом дешифровки, чаще всего это архаическое противопоставление верха и низа, но в данном фрагменте представлена и другая оппозиция (видимый-невидимый): Сфинкс стоит за спиной Курильщика, зеркальное отражение не захватывает его лица, он молчит — актуализация неравного положения героев, мотив всеведения Сфинкса, который в продолжении романа разовьётся в изображение сверхъестественного взгляда[[51]](#footnote-51). Наконец возникает зеркальный двойник — «зазеркальный Курильщик», «очень неприятный человек», «давний и заслуженный стукач», первым обращает на него внимание Сфинкс, «гипнотизируя» и «не доверяя» ему (81−87). Этот фрагмент играет роль и точки пересечения смыслов во времени: отдельная от самовосприятия Курильщика фигура стукача возникнет в последней части романа, материализуется в нем самом («стукаческий дневник» — задание воспитателя Ральфа).

На примере весьма точечной иллюстрации (интересной уже от того, что её организующим центром становится взгляд Курильщика — самого «реалистичного» из всех повествователей «Дома») можно увидеть синхронное для всего романа слияние уровней конфликта-антиномии, стремительную повествовательную смену кадров объединяет многомерное пространство, которое не вычленяется читателем, а конструируется из фрагментов. Процесс чтения таким образом совпадает и с постмодернистской игрой в постоянную деконструкцию значений: уровень сакрального разрушается внутренней десакрализацией, магические мотивировки с лёгкостью заменяются социально-психологическим и т.д. Даже самый метафизический пласт романной структуры («Пустые гнёзда») обнаруживает тот же импульс к распаду «чудесного пространства». «Коллизиальный» диалог Слепого и отказывающегося от коллективной трансгрессии в Изнанку Сфинкса обладает двумя альтернативными репрезентациями (издание для фанатов-«домовцев»): одна совершается в Изнанке и обнаруживает неожиданную формулу-указание на сходство этой «реальности» с декорациями, другая — в Доме-здании, в замкнутом помещении Кофейника[[52]](#footnote-52). Любопытно, что кроме разных измерений пространства и детали восприятия Сфинкса в диалоге больше нет существенных изменений. «Обытовление» фона коммуникации позволяет автору ввести её поле ещё одного актора: «Дом смотрит на него прозрачными глазами Слепого. Дом не хочет его отпускать. На мгновение Сфинксу мерещится, что Слепого здесь нет. Есть кто-то, способный на все, чтобы удержать его. У него холодеют внутренности. Но это быстро проходит, и перед ним опять Слепой, который никогда не причинит ему вреда.» (882). Магические элементы действуют в тексте и как компоненты аллегорического декодирования (о чем свидетельствует группа соответствующих интерпретаций), развертывания «сложной повествовательной метафоры» (по определению Н. Фрая), последовательно наращивающей подтекстовую информацию[[53]](#footnote-53).

По-новому решают проблему «оцельнения» поэтики «Дом, в котором…» Е. Н. Рогова и Л. С. Яницкий. Используя теорию темы А. К. Жолковского и Ю. К. Щеглова, исследователи определяют семантический инвариант, служащий основанием архитектоники текста[[54]](#footnote-54). Тема болезни, возведённая в статье к доминанте своеобразия романа, противоречит авторецепции: негативное отношение М. Петросян к возможности экранизации книги основано на неизбежной концентрации внимания зрителя на физических особенностях героев. Тем не менее отрицание существенной роли, которую играет концепт «болезнь» в художественной целостности невозможно. В русле актуальной попытки обобщения более продуктивным кажется использование категории мотива как компонента «внутреннего, невидимого курсива» повествования, способного к полуреализации (по В. Е. Хализеву)[[55]](#footnote-55).

Мотив болезни склонен интерпретироваться исследователями романа с трёх позиций: маркер исключительности героев (сверхспособности); основание экзистенциальной проблематики; интенсификация изолированности. Попробуем определить верный путь осмысления функции болезни в романе через обращения к образу Слепого. Этот выбор продиктован в первую очередь своеобразной «исключительностью из исключительностей»: слепота героя, статус вожака и уникальная, даже среди других «трансгрессирующих» персонажей, способность к полному управлению процессом перемещения между мирами.

Опираясь на антропологический подход Д. Болта, рассматривающего слепоту как культурный конструкт в англоязычной литературе XX века, следует определить схождение изображения Слепого с метанарративом слепоты. Думается, герой является единственным персонажем «Дома», описания которого поддаются парадигме «нормативизма», а уже — «глазоцентризма» (в переводе Е.Э. Носенко-Штейн):

1). образная редукция (слепота детерминирует другие характерные черты героя, «перекрывает» их значимость);

2). нарратив «видящих пальцев» («завораживают»; «невозможно длинные»; «гнуться так, как нормальные пальцы не сгибаются»; «пальцы-щупальца»; рука «неприятно одушевлённая»; гладит руку как «отделенное от его тела живое существо»);

3). стереотипизация определений — молчаливость, апатичность, статичность: «Слепой просидел рядом с тем тазом столько часов, что теперь может вызвать эти звуки даже в самом шумном месте, вызвать и убаюкать себя ими.» / «Когда это он на что-то реагировал?» / «За три дня он не произнёс ни слова»;

4). компенсаторное наделение «сверхспособностями»: необыкновенные сила («ещё никому не удавалось один на один уложить Слепого»), обоняние и слух (постоянное «прислушивание» и «принюхивание» героя к сновидениям, мыслям, чувствам состайников);

5). мотив невидящего и зловещего взгляда: «серебряные глаза мёртво просвечивают сквозь волосы»[[56]](#footnote-56).

Форму диалога как основу для «детализации» портрета персонажа у Слепого заменяет перемещение в пространстве (целенаправленное и стремительное движение в эпизодах с посещениями Леса и Изнанки) и ритуальные действия (мужская инициация, жертвоприношение, убийство Помпея). Этой подвижности в ирреальности противостоит неподвижность образа: Слепой — единственный герой (помимо исчезнувшего Волка) не подверженный внешнему и внутреннему взрослению, «переназыванию» (Слепой остаётся Слепым и в интермедиях, и в настоящем времени).

Важно, что механизм отражений не минует героя, но «запускается» отлично от взаимодействия с другими персонажами. Слепой предстаёт самим Домом, но переданным в миниатюре, его сюжетным «двойником»: во-первых, воля героя полностью отождествляется с волей пространства (в уже упомянутом диалоге со Сфинксом они сливаются в едином взгляде). Во-вторых, Слепой — главный носитель знания о Доме и его законах, можно было бы вспомнить и фигуру Шакала Табаки, но знания героев противопоставлены по своей природе: источник мудрости Табаки — кропотливое составление историй пространства, их запоминание и преумножение (Властелин Времени), знание же Слепого — инстинктивное, изначальное, архаическое («едва переступив порог, я понял, что знаю об этом месте больше, чем должен был знать») (793). В-третьих, образ героя составляют множественные дублеты внешнего облика Дома: например, серый, срединный на полюсах черно-белого спектра (Серый Дом-серое лицо, глаза, губы). Другое проявление двойничества относится к почти идентичным портретам Слепого и Крысы, женского персонажа и «главного Летуна Дома» (особый «подвид» серодомовцев, не боящихся Наружности): «Оба бледные, как покойники, с синими кругами вокруг глаз, в одинаковой стадии истощения, за которой следует дистрофия.» (623). Во внешности Слепого общие коннотации изолированности ещё более акцентированы, мотиву слепоты сопутствует мотив отчуждения: «чёрные волосы на белом лице как занавеска» — замурованные, выкрашенные чёрным окна в Наружность); приближённость к земле (оба персонажа «не тянутся вверх» — низкий рост Слепого). Кроме того, портрет героя подобно пространству тяготеет к расщеплению и на фрагменты, обладает изменчивостью «текучестью» форм: «Ноги опять согнулись не в ту сторону. Их как будто даже стало больше, чем две. Возможно, он превращался во что-то, но еще не превратился до конца.» (144) / «На звук шагов он поднял голову – тощий, с бесцветными глазами, безликий и безвозрастный, как бродяга, не помнящий даты своего рожденья. Вставая, стремительно помолодел, а навстречу Ральфу выпрямился совсем мальчишкой.» (315) / «он превращается во что-то нечеловеческое, отбегает, ускользает, улетает, шурша крыльями, брызжет ядом, просачивается сквозь паркет и смеется» (609).

Произведённый анализ был необходим и потому, что репрезентирует общую для персонаженого поля тенденцию к обретению соразмерности художественному пространству: организация внутренних вселенных «по образу и подобию» Дома. В фигуре Слепого это единое движения доведено до предельной формы: он сливается с местом расположения («превратился в деталь интерьера», «слился со стеной»; «весь был Домом»); дублирует измерения пространства («пальцы-паучьи лапки», «поймал в сеть» — Могильник; устойчивые зооморфизмы («грызть», «кусать», «выть», «скулить» — Лес); мотив взаимного поглощения (поедает штукатурку, кусочки Дома, забирает/ крадет запахи и сновидения — Дом-здание).

Возвращаясь к «трансакции между контекстами» (по определению А. Ричардса) и её потенциальной силе обобщения художественного пространства, необходимым кажется включение в это построение и мысли об удовольствии от чтения: «экспериментальную игру с опытом», его перенос в «пространство свободного обмена» стимулирует модус иносказания. Для настоящего исследования, проблематизирующего пространство «Дома», заключённого в рецептивные рамки, особой значимостью обладает рассмотрение провоцирующей модели визуального образа[[57]](#footnote-57).

Поиск источника внутренней (пограничное положение между полюсами литературной системы) и внешней (существование в воспринимаемом сознании) «неопределенности» текста Мариам Петросян организует исследование К. С. Овериной «Визуальные образы в романе М. Петросян «Дом, в котором...»». Причина возникновения статуса «срединного» произведения здесь обнаруживается в поэтике: основой сюжетного движения служит не событие, а визуальный образ — метафора. Так, аналогично первому аллюзорному варианту названия романа «Дом, который», динамика смыслопорождения в тексте созидается аккумулированием образов, «картинок». Цветовая семантика не только окрашивает пространство Дома, она маркирует его измерения и метаморфозы. Серый Дом, по мысли исследовательницы, оказывается центральным персонажем повествования, действующим образами: производится сопоставление почти идентичных описаний Дома в экспозиции и в интермедии. Пространство сверхагентивно, поскольку, изменяясь, трансформирует реальность героев. Другой важный вывод, сделанный К. С. Овериной, касается стратегии конкретизации: роман «распадается веером», сопротивляется однозначности, возводит лакуны к функциональной значимости метафоры[[58]](#footnote-58).

Другим характерным элементом разговора о романе Петросян является указание на сверхдетализацию и описательную избыточность текста. Э. Ауэрбах говорит об этом явлении в отношении текстов западноевропейской литературы как о ощутимой общей тенденции, выражающейся в нежелании писателей «навязать предмету порядок» — «симптом хаоса и беспомощности»[[59]](#footnote-59). Тем не менее состоявшийся в искусстве перенос фокуса с сообщения на сам процесс коммуникации (т.е. с внутритекстового сообщения на отношение), согласно Д. Дью, может означать и изменение значимости незначимой детали в художественном пространстве[[60]](#footnote-60). Классическое определение роли, лишней детали, «неделимого остатка», которое даёт Р. Барт, т.е. функция отсылки к «пережитому опыту», к конкретной реальности, получает дополнительное осмысление в рамках коммуникативно-прагматического подхода к литературе: провокация на достройку смысла (создание мотивировки) подкрепляется ориентирующей функцией и даже достигает уровня стимула к метафоротворчесту[[61]](#footnote-61). Любопытно, как в интерпретациях «Дома» рефлексия «лишнего» находит метафорическое обоснование («Разве в доме могут быть лишние помещения?»). Возвращаясь в контекст магического реализма следует определить возможную взаимосвязь метода и наличия в тексте избыточных сематических элементов: «Магический реализм предполагал такой способ повествования и изображения жизни, при котором материальный мир, предметная действительность сохраняли свой конкретный реальный облик, но вместе с тем приобретали некое потустороннее, трансцендентальное значение, лежащее за пределами повседневной, бытовой, рационально постижимой системы мер» (И. М. Фрадкин)[[62]](#footnote-62).

Так, предметность и сверхъестественное находятся в отношениях взаимодолняемости: первое сообщает второму искомую «степень реализма», второе наполняет первое трансцендентностью. Возвращаясь к уже описанному эпизоду разговора Сфинкса и Курильщика заметим пересечение границы, которую Цв. Тодоров именует границей «материи и духа»[[63]](#footnote-63). Описание места у Петросян характеризуется наполнением признаками-предметами, воспроизведение очередности которых (осыпавшийся кафель; голые трубы; дверцы кабинок, украшенные облупившимися наклейками; каждая плитка исписана фломастером; надписи) демонстрирует восходящий смысловой потенциал (от «осколка» конкретной реальности до повторяющегося образа мифо-ритуальных практик стай Дома). Затем в повествовании появляется зеркало, предмет аккумулирующий целый ряд коннотативных значений: портал в ирреальность, переход в «чудесное пространство; магический атрибут, образ другого «Я», пограничное состояние и др. Реализуясь в зазеркальном двойнике-отражении зеркало-субъект сообщает диалогу надэмпирическое напряжение.

Это «наращивание трансцендентности» в рамках одного фрагмента-описания весьма типично в цельной поэтике романа: «Стены от пола до потолка расписаны и забиты полками и шкафчиками, рюкзаками и сумками, увешаны картинами, коллажами, плакатами, одеждой, сковородками, лампами, связками чеснока, перца, сушеных грибов и ягод. Со стороны это больше всего похоже на огромную свалку, карабкающуюся к потолку.» (68). Предметы-детали наполненности пространства оформляются перечислением и, замыкаясь, сливаются в едином образе-свалке в сочетании с глаголом с семой одушевленности. Частота подобных описаний заставляет предполагать наличие другой внутренней связи между вещественностью, пространством и персонажным полем, которая выходит за пределы сочетания магии и обыденности в магическом реализме.

# 1.3. Когерентность пространства

Прежде чем вернуться к решению вопроса о функции предмета в художественном пространстве «Дом, в котором…», уточним актуальное употребление понятия когерентность. Когерентность «Дома» мыслится здесь как условие связности всех оппозитивных отношений художественного пространства, фундаментом же этой целостности выступает именно пространство как категория, персонаж и гетеротопия.

О роли вещи в художественном пространстве можно говорить с позиции её заведомой интегрированности, как о единице анализа подобной «капле воды» (метафора А. П. Чудакова), перенимающей свойства своего источника-целого. В сущности, вещь противопоставлена событию, персонажу и сюжету своей реализацией (компонент-целое): функционирование становится возможным исключительно в процессе суммирования других элементов смысла. Предметный мир «Дома» включенный в трансгрессирующее персонифицированное пространство насыщается трансцендентной функцией знака-артефакта, но и обытовляет «обживает» сакрализованное пространство. Это взаимное наложение значений частотно протекает имплицитно: формула материализующейся вещи из места (трюк сторожил, который представлен в перцепции Курильщика). Предмет извлекается персонажами как бы из невидимой для чужака периферии и составляет ассоциативным поле «дары Дома» (действительная казуальность заменяется казуальностью воображаемой—Домом и его волей).

Вещь в поэтике романа наделяется семой случайности не только на уровне фокуса изображения (случайной предмет «выхватывается» взглядом персонажа), но и на уровне сверхъестественного: резиновый заяц, которого Черный неожиданно для себя извлекает из угла Дома — возвращение в процессе чтения к ретроспекции-интермедии (Слон «носил резиновые игрушки в карманах комбинезона») — сомнамбулизм Слона, хождение по ночным коридорам — «именно спящего Слона Рыжий больше всего и боялся»). Так, предмет «отброшенный» повествованием от своей причинности приобретает значимость в ходе перманентного возвращения в сознании читателя к уже прочитанному (восстановление магических митивировок).

В «Шакалином восмидневнике» семантизация вещи-атрибута, инициирующего ритуал-призыв Табаки также сегментирована и разъединена содержательными фрагментами: «подбираю третий камешек —он странного цвета» — воспоминание Табаки о появлении в Доме Македонского — путь в спальню — завершение описание предмета «продолговатый и голубой, цветом и формой ужасно на что-то похожий» — «Камешек нагревается у меня в руке. Мы засыпаем вместе.» — сон— пробуждение — празднование нового Закона — «Камешек у меня в кулаке совсем мокрый. Теперь я знаю на что он похож, и это очень странно» —приготовления к ритуалу (сопровождаются новым предметным рядом фонарик, осколки, тарелки, гармошка, бутерброд, кисти, скребок, нож, банка с краской, стремянка Стервятника) — ритуал «драконье привидение в лилиях и с Лордовским глазом» — «Я исполнил свой сон» — возвращение в спальню — сон — пробуждение от «жуткого гиенового хохота» — третье пробуждение — уничтожение часов — сон (376−392). Вещь и линяя повествования, которую она производит, сообразно с принципом одновременности заключается в едином для гетерогенных частей пространстве (побочные по отношению к ней линии — появление Македонского, буйное празднование т.д.). Ритуал цикличен (три поднятых камня и три пробуждения; сон, в котором приходит разгадка и сон после «исполнения сна» и организован фигурой Шакала Табаки, которая отстранена от пространства общего для других персонажей. Эффект наложения производит перемещение героя между этими фрагментами реальности Дома: реальными (двор, душевая, спальня) и ирреальными пространствами (воспоминание, сон, ночной коридор и вертикальное пространство стены-границы между Изнанкой и Домом).

Магически-атрибутивная вещь может не только являться сюжетным импульсом (амулеты, предметы-послания Дома), но и становиться статичным элементом портрета персонажа. Так, «овеществление» героев происходит путем фрагментации описания их внешности: портрет распадается на элементы-черты (глаза, рост, волосы, руки, веснушки, цвета и т.д.) и элементы-вещи, причем их порядок, повторяемость и сочетаемость заставляют говорить о генерализации последних. От красных кроссовок Курильщика, открывающих повествование («Всё началось с кроссовок»), рукавов Македонского и механических рук Сфинкса до бесконечно расщепленного и изменяющегося портрета Табаки (пуговицы, нашивки, амулеты, бусы, веревочки, карманы, сумочки, булавки, колокольчики, майки, жилетки) (8). Табаки, существующий в романе и как фигура Хранителя Времени, обитателя не только Дома, но и его Кругов (измерения зацикленного прошлого), подобно Слепому, является еще одним отражением-подобием Дома, пространства, которое постоянно расширяется за счет наполнения-овеществления. Особую роль исполняет в этом наполнении коллекционирование: коллекции дифференцируют стаи (растения Птиц, ножи и очки Крыс, плакаты Фазанов, Четвертая. «загроможденная мирами, коллекционирует всё и сразу); особые персонажи-коллекционеры (Седой и его амулеты, «ничьи вещи» Русалки и Табаки, остановившиеся часы старого Директора, Лось и Рыжая «коллекция душ»)[[64]](#footnote-64). Особый пласт составляет музыкальная атрибутика, функционирующая как вещь-проводник: гитара Волка, гармошка Табаки, флейта Горбача (которая в Ночь Выпуска уведёт в Изнанку «неразумных»).

Овеществляются персонажи и в ритуальном назывании-крещении серодомовцев: Кукла, Фитиль, Череп, Щепка, Спица, Крючек, Гвоздь, Локатор. Сливаются с интерьером, «опредмечиваются» или вовсе исчезают в пространстве некоторые взрослые обитатели Дома: Ящики, перевозящие колясочников; «Пюре и морковные котлеты. Вилка с гнутым зубцом. Разносчица в белом переднике, звякает посудой, толкая тележку. Белые стены, глубокие окна-арки. Я люблю столовую.» (22); «комнаты убирались сами собой» (483).

Текст, будучи пространственным в актуальном для чтения измерении, предстаёт в романе М. Петросян подчиненным единому центростремительному движению к овеществлению. В русле компенсации осязаемости знаки выделяются графически, отеляются блоками, меняют шрифты и наделяются смысловой законченностью и обособленностью на плоскости страницы. Так, настенные надписи Дома с лёгкостью визуализируются в сознании реципиента. Пространство воображаемого, будучи наложенным на пространство-текст, создает аффект ощутимости в пространстве восприятия. Думается, схожую роль исполняют многочисленные списки, перечисления по пунктам и каталогизация предметов, особенно характерные «почерку» Табаки, вложенному в повествование-текст Курильщика (вмонтированный инородный голос)[[65]](#footnote-65).

Пространство «Дома, в котором…» разделяют измерения (Дом, Наружность, Изнанка), которые можно описывать в русле расхождения ноуменального и феноменального уровней, мифопоэтического и реального кодов. Дом предстаёт пограничной зоной и проводником в Изнанку, противопоставленную Наружности как альтернативный ирреальный мир. Изнанка и Наружность приравниваются к полюсам на горизонтальной оси, между которыми располагается Дом, синтезирующий сакральное и профанное. Через призму этой схемы совершается и классифицирование персонажей (прыгуны-ходоки-«дети Наружности»), и дифференциация в рамках образной системы (принадлежность к обыденному и фантастическому). В пространстве-модели реализуется сцепление фрагментов художественной реальности романа, а каждое из названных измерений приобретает очерченные границы. В Доме пространство включает и линелиарный локус (по М. Ю. Лотману) дороги к Изнанке или к Наружности, эсхатологический путь к всеобщей смерти. Конфликт Наружности и Дома, с одной стороны, иллюзорен, представлен как ментальное столкновение в сознании «серодомовцев» (табуируются «наружные» разговоры, первобытный страх перед выпуском, Комната Ужасов с фотографиями Наружности), с, другой стороны, явлен феноменально как воздействие Дома на Вернувшихся и Наружности на Потерявшихся (Болезнь Потерявшихся). Меж тем, этот каркас, необходимый для связи многочисленных нарраторов, сюжетных ответвлений и персонажей-отражений, несмотря на кажущуюся определенность, осложняется побочными локусами и пространственными образами.

Пространство не минует общая тенденция в поэтике романа к расщеплению. Дом-интернат «распадается веером» на несколько суверенных мест. Могильник реализуется как антитеза наполненности Дома, как пустота: «вылизанное до блеска», «белоснежное», «стерильное» пространство, от которого «несет мертвечиной». В интермедии Могильник представлен пороговым местом, местом выбора пути: «Могильник – это Дом в Доме. Место, живущее своей жизнью. Он на много лет моложе – когда его строили, Дом успел обветшать. О нем рассказывают самые страшные истории. Его ненавидят. У Могильника свои правила, и он заставляет им подчиняться. Он опасен и непредсказуем, он ссорит друзей и мирит врагов. Он ставит каждого на отдельную тропу: пройдя по ней, обретешь себя или потеряешь.» (171). Это пространство также оказывается своеобразным «водоразделом» персонажного поля: «дети Могильника» — Волк, Рыжая, Рыжий. В интермедии последний еще отмечен кличкой Смерть, от которой он избавится, маскируясь очками с зеленым стеклом: снимая очки, Рыжий исчезает, «глаза Ангела» меняют лицо до неузнаваемости (423).

Заметим, что фигуры Македонский и Рыжего, сополагаясь в повествовании, реализуют очередное отражение-перевертыш («ангел» и «ангел смерти»). Мотив зеркала сопутствует как пространственной материализации смерти (коридоры отражений), так и её персонификации (очки). Кроме того, Могильник населяют Пауки (взрослые медицинского крыла) и призраки тех «кто запутался в паутине и не вышел отсюда» (205). Могильник своеобразный лимб, ловушка Дома столь же агентивная, что и он сам: «Делаясь пациентом, человек утрачивает свое ”я”.» (208). Интересно, что для этих смежных, но самостоятельных локусов характерно взаимное проникновение: в Могильник просачивается Хломовник — спальня Чумных Дохляков (палата Рыжей «пахнет Хломовником»), а в Дом проникают «миазмы пустоты» Могильника, его стерильность (закрашенные рисунки-обнаженные стены) (183).

Вещные образы становятся своеобразными сигналами одного пространства в другом. Так, Слепой оказывается медиатором между Домом и Лесом (еще одной ветви изнаночной стороны Дома): приносит грязь, запахи, растения (для Папы Стервятника), грибы и др. Лес подвижен (как и его главный зверь-Оборотень — Слепой) и способен возникнуть в Доме в самый неожиданный момент ночи, присвоить его помещения и «сделать собой»: «В глубине Перекрёстка хлопнула дверь. В коридор проник лунный свет. Звук шагов и тяжёлое дыхание. По тропинке шёл кто-то тяжёлый» (141). Перекресток — ещё одно страшное место: проходя мимо него ночью нужно быть особенно осторожным, нельзя спать на перекрёсточном диване, туда приходит лунатик-Слон и стягиваются все призраки Дома (мифопоэтический код: сосредоточие злых демонических сил, локус осуществления контакта с потусторонним светом), но это и место сакральное, почитаемое, место для ритуалов серодомовцев (любимое «место охоты» Табаки).

Предметы Наружности, с одной стороны, необходимое условие наполнения Дома: за ними посылаются Летуны, ради них пишутся бесконечные письма Табаки «благодетелям» — это «добыча» обитателей Дома. С другой стороны, некоторые из них представляют непосредственную угрозу: «сине-белые пакеты фирмы ”Феникс”» — главный страх вожака Крыс, они коварны, устраивают засады, нападают даже с безветренной стороны, их можно поймать, но за этим обязательно должен последовать ритуал сожжения (696−699).

Пространственные образы Дома существуют в поэтике романа и как маркеры локализации, отграничивая локусы персонажей и событий, и в исполнении символической функции. Повторяющийся мотив открытых дверей сопровождает агентивность Дома-персонажа (принятие и непринятие): он «хлопает дверьми и звенит окнами», открывает все двери или не показывает ни одной (антиномия свой-чужак интроспективном сознании). Окна, глаза Дома активно используются персонажами для наблюдения за двором, но не за Наружностью (эти окна замуровывают и закрашивают черным). Пространственно-ограничивающие образы разделяют Дом по трем оппозициям: 1. свой-чужой — серодомовцы-воспитатели-Фазаны («комнаты классов», кабинет директора, библиотека для воспитателей, первая комната, Проклятая комната); 2. старшие-младшие; 3. мужской-женский пол (разделение помещений до введения Нового Закона). Вторая оппозиция реализуется в интермедиях и связана с разделением территории Дома на пространство старших («Дом был их Домом») и младших, не прошедших инициацию (не «перепрыгнувших»): Кузнечик смотрит на Серый Дом как на улей, в котором для него доступны лишь четыре ячейки. Пространственной границей между изнаночной и реальной стороной Дома служит стекло. Оно появляется в сновидениях (еще одном измерении Дома), в контексте магических ритуалов (стекло аквариума в комнате Седого, гипнотизирующее Кузнечика), как символ-запрет вхождения на территорию старших (разноцветный калейдоскоп за стеклом, где проходят «пьяные оргии, фантастические танцы склеенных, колясочные вальсы» старших), аккумулирует символический пласт-видения сквозь миры (126, 436).

К «другим» локусам относятся места архетипической дихотомии «верх-низ». Чердак отмечен в восприятии домовцев как «самое тихое место в мире», в сюжете он оказывается местом встреч и сосредоточия трансцендентности (Сфинкс-Химера, Слепой-Арахна, Волка-Кузнечика и др.), нём обитает Арахна, которой играет на флейте Слепой. Подвал — локус с множественной функцией, в тексте служит и как место обитания изгнанников, как хранилище памяти Дома и тайник (сочетая мифогенетическую семантику подпола и культа предков с образами средневекового замка, с его подземными лабиринтами). Так, чердак, в мифологическом сознании ассоциирующийся с периферией жилища, с чужим ноуменальным пространством, с небом и подвал становятся зонами трехчастной вертикальной модели мира, в которой Дом предстает освоенным срединным местом.

Жилое пространство, в свою очередь, делится на помещения, углы (бабий-мужской, сакральный-нечистый), и внешнее обжитое пространство, последнее реализовано во Дворе Дома. Двор, «длинный прямоугольник, обнесенный сеткой» как место, вынесенное за пределы Дома-здания, но являющееся его пространственным продолжением уподобляется руке: она выпускает в Наружность Летунов, впускает в Дом животных. Дворовая сетка является пространственным образом, встречающим Кузнечика и ограждающим его от «других», тех, что живут в самодельном домике (затем эту функцию будет исполнять балкон) (7). Двор как открытое пространство существует событийно (летние и зимние игры обитателей Дома) и в качестве феноменального природного локуса (организующее целое сезонного миропорядок).

Основа мифопоэтического пространства есть его качественная неоднородность, так, Двор производит гетерогенный локус «Дуб», место, противопоставленное «хаосу» как «мир тишины старого дерева»: «вдруг ясно представляю его стоящим среди развалин снесенного Дома, окруженным горами битого кирпича… как он стоит, вот так же протягивая толстые ветки к солнцу, а выцарапанные на стволе буквы призывают не терять надежды» (587-589). Ассоциативное поле образует реминисценцию с мифом о Мировом древе, соединяющем миры кроной и корнями в вечности, и актуализируется в общей эсхатологической линии повествования: перед приближающейся катастрофой персонажи стягиваются к Дубу. Совсем переселяется в крону Горбач: единственный герой романа, чья сущность идентична в измерениях и ирреальности, и реальности («где бы ни находился, окружен деревьями»); персонаж-защитник животных и младших, Неразумных; проводник, переправляющий с помощью музыки неспособных на другой берег — в Изнанку (прямо назван Гаммельнским флейтистом) (195). Под Дубом совершаются встречи ноуменального и феноменального уровней: Русалка, безраздельно принадлежащая Изнанке, и Сфинкс, герой согласно Закону Выбора, решивший перейти в Наружность.

«Обжитое пространство» фрагментируют помещения-зоны культовых и ритуально-обрядовых действий персонажей: спортзал (место объединения всех стай, место коллективных ритуалов и поединков); Клетки Могильника, изолирующие представителей серодомного народа (обряд крещение нового состайника, его проводы с обязательными дарами); Кофейник (концентрация культурной жизни, поставка галлюциногенных коктейлей, столкновения женской и мужской сторон и мн.др); столовая (одновременно изображается как сцена исполнения ролей своих стай в общей игре и, как двойник-отражение «туманного измерения» — придорожной закусочной, в которой собираются все маги Дома (Табаки-крылатая гиена-«хрупкий задумчивый индус»; Македонский-гниющий ангел; Слепой, оставшийся Слепым и др.) (680−682).

Ночной Дом и Ночи Дома представляют различные пространственные «феномены»: первое заключается в возможности перехода в иное пространство, второе означает непременность этого перехода. Четыре ночи (Сказок, Монологов, Снов, Самая Длинная Ночь) как календарные явления, образуют особое сюжетное поле бесконечных метаморфоз, причем причинность их также поливариантна: галлюциногенные коктейли («Лунная дорога, «Белая радуга», «Цветочек» и пр.), сверхспособность (ходоки Слепой и Стервятник уходят в Лес, превращаясь в Оборотня и Кривонога), «затуманенное зрение» (случайный прыжок в иное пространство). Текстуально Ночи переданы как калейдоскоп, быструю смену кадров-превращений и перемещений, отрицающую логические связи и мотивировки (за исключением Курильщика, выпившего знаменитый коктейль Папы Стервятника). Изнаночный Дом синхронно порождает и изнаночных двойников, установление персонажной связи с которыми оказывается в руках читателя. Пространство Леса в Ночи населяют самые причудливые неомифологические звери: Собакоголовые (группа Псов), Птицы-топтуны (Третья стая), Большая Волосатая (Кошатница), Белый и Красный драконы (Лорд и Македонский) и пр. Изнаночная сторона «расходится» в нескольких направлениях своих путей: Лес (который, впрочем, суверенен в образном плане); дороги к лесу (поля дурманной травы, болота, пустыри); Чернолес; поселения, не имеющие топонимов.

Фрагментарность и мозаичность текстовой реальности Мариам Петросян, подтверждаемая авторецепцией и академическим обобщением, действительно соотносима с целым художественным своеобразием романа. Энтропия частей, лакуны повествования образовывают странное и «изменяемое» пространство, организующееся и деорганизующееся в ходе семантизаций. Чтение текста, подобное конструированию этого пространства, синтезу и сцеплению множеств, должно обладать неким стимулом к продуцированию. Установление границ «распада» целостности — процесс, занимающий в первую очередь читателей, «настоящих фанатов Дома», был превращен (не без помощи автора романа) в игру. Причем игра эта принципиально диалогична, а роли в ней деиерархизированы: поиски описания внешности персонажей (спор «домовцев» относительно цвета волос Македонского), обнаружение сюжетных лакун (эпизод с возвращением в Дом Седого). Еще более важно, что результаты этого совместного, почти детективного процесса вполне могут материализовываться в сюжетной ткани произведения в последующих изданиях (что и произошло с эпизодом-возвращением, вошедшим в структуру «Пустых гнёзд»)[[66]](#footnote-66).

Создание романа, также напоминающее процесс наложение гетерогенных частей друг на друга, поиск целостности, становится продолжением формирования авторского «мифа» об агентивности Дома-книги: в интервью писательницы частотно встречаются не только признания в сюжетных «дырах», которые были тщательно «замаскированы», но обнаружены «читателями-сыщиками», но и указание на самостоятельную жизнь текста после написания («самоиздался», «дополз до издательства», повторяющееся уподобление книги подростоку и пр.)[[67]](#footnote-67).

Самоцельность фрагмента как особой художественной категории, образующей цепь «нарративной артикуляции повествователем диегетической цепи повествуемого мира», в исследуемом романе проявляется двойственно[[68]](#footnote-68). С одной стороны, автономность некоторых частей практически генетическая — удачным примером может стать глава «В Лесу» первого тома произведения: модель превращающегося пространства коридора, которое как бы «захватывает» героя и изменяет его самого, предшествовала конкретизации персонажа (Слепой, по выражению Мариам Петросян, был тогда совершенно абстрактной фигурой, лишенной и имени, и слепоты и каких-либо иных значимых черт). С другой же стороны, перенасыщенный фрагментами текст-конструктор, не имплицирует, а структурно противостоит процессу связывания частей: композиционно первоначальный план повествования включал полноценное разделение ретроспективных фрагментов, тем самым объединяя их («Интермедия» представлялось обособленным произведением, следующим за первой частью текста). Так, в ходе создания Дома текст переживал ряд сознательных структурных переустройств, осложняющих процессы узнавания и связывания читательской рецепции.

Конституирующая сила художественного пространства Дома, его сила «стягивания» множества в единство, безусловно, не может быть объяснено лишь событийно. Отмеченная критикой невозможность сюжета к пересказу определена вовсе не объемами книги, а расщеплением и разветвленностью его линий. Многие фрагменты «сюжетообразований» только зародившись стремительно разрушаются, «затухают» в общем течении, которое можно было бы обозначить как «жизнь Дома». Продемонстрировать подобное «затухание» проще всего с применением концепта «загадка», чрезвычайно важном в целой поэтике текста: загадка на уровне сюжета связана прежде всего с иллюзорной детективностью «Дома». Жанровая полифония, до сих пор считающаяся аксиомной в отношении текста, здесь явлена двупланно, во-первых, генезис некоторых сюжетных ветвей также представлен в авторецепции как нечто реактивное (трансцендентный слой был окончательно наложен на единую динамику сюжета лишь на поздних этапах работы), во-вторых, детективный схематизм реализуется в романе как некоторая альтернатива выбора пути прочтения.

Знаки «Дома» формуют совершенно особый образный план повествования, концентрация на котором неизбежно приводит к расчленению смыслов и их референций. Стремление к поиску великой «разгадки» объединяет многих обитателей Дома, но прежде всего, конечно, является принадлежностью первого «проводника» художественного мира — Курильщика. Семантика игры, проявляющаяся почти в каждом фрагменте пространства, нуждается в отдельном рассмотрении, здесь же стоит отметить лишь то её проявление, которое касается репрезентации детективности.

Наиболее характерной чертой для функционального обобщения образа Курильщика представляется именно перевернутая интеллектуальная интрига. С течением сюжета герой постепенно начинает «отставать» от читателя по уровню обладания информацией: так, в один из эпизодов «Шакалиного восьмидневника» включён рассказ Табаки о тайнах прошлого Дома (фигура матушки Анны), история, которая в очередной раз запутывает Курильщика. Примечательно, что иллюзия большей осведомлённости играет важную роль и в реализации стратегии идентификации: два эпизода, которые повествуют об одном и том же, но регистрируются разными взглядами — сначала взглядом «вечного старожилы» Дома, а уже затем, вечного новичка. Различие составляет именно первенство полученной информации, поскольку читатель заранее узнаёт об одном из многочисленных хобби Шакала Табака, о составленной им хронике Дома, о перерытым подвале и древних документах, которые были обнаружены там (405−412). Контраст в знании становится одной из доминант универсалий художественного пространства, причем место на границе, начерченной между двумя полюсами «А мы знаем всё. Всё-всё, что есть Дом!» и ощущением бесконечной недосказанности (Там же), отводится именно читателю. Так, эволюция персонажей практически не введена в сюжетное поле, за исключением перемещения героя по иерархической лестнице (от членства в группе к вожачеству) и «Интермедии», в которой становление героя есть одна из основных сюжетообразующих констант.

Начало детективного сюжета-фальшивки связано с возвращением в Дом Ральфа. Воспитатель третьей и четвертой группы — совершенно особая фигура, занимающая срединное положение в художественной реальности. Герой, являясь взрослым (маркер-препятствие полного погружения в Дом), всё же обладает существенным импульсом функционирования в общем движении сюжета: агентивность в Наружности (единственный, кто может вернуть в группу Лорда); возможность к диалогу в обоих «мирах» (обладает информацией об изменении даты выпуска); агентивность на втором этаже Дома доступна только Ральфу (мешает расправе над вожаком Крыс). Возможно, исключительность положения героя связана с мотивом свидетельства, обращенном к персонажам-старожилам, которым «посчастливилось» увидеть самую страшную из многочисленных «Ночей» Дома — «Ночь Выпуска», после которой из числа взрослых обитателей «выбывают» все кроме Р Первого. Попадает в общий губительный «водоворот» и другое, не менее значительное взрослое лицо — Лось, «Ловец детских душ», проекция отцовской фигуры. Удивительной живучести Ральфа, конечно, способствует неизменная дистанция между ним и теми, кого он называет «Они». Сам процесс называний, уже при поверхностном рассмотрении поэтики романа, оказывается сверхзначимой единицей осмысления, производя сюжетную дихотомию «свой-чужой». Тем интересней, что процесс принятия Домом Ральфа происходит только при соблюдении ряда условий, среди которых переход от называния «Они» к «Мы» в сцене обсуждения с Акулой переноса дня выпуска (713−725).

Подобно Курильщику, открывающему повествование первой книги, Ральф становится проводником «Шакалиного восмидневника», возвращаясь в Дом после пятимесячного отпуска. Существование вне замкнутого мира, согласно общей концепции исключения любых маркеров действительности, не отражается в тексте. Единственным кто отмечает не подвластность Р Первого влияниям Наружности, её разрушительным «миазмам», является сам Табаки. Так, если «Курильщик» принизывала оппозиция коллективного знания и субъективного незнания, то вторая книга реализует контраст между возможностями познания Дома как некой субреальности. Возможности эти не равны: Ральф, проработавший в Доме пятнадцать лет, никогда не достигнет уровня понимания Дома Табаки. В Кофейнике, споря с Лордом о его не меняющемся статусе новичка, Шакал заявляет о двенадцати годах своей жизни здесь, о количестве, которое не имеет значения, поскольку образ героя к концу романа замыкает полное отождествление с пространством его обитания (постепенная неомифологизация), то есть с вечностью (36).

Возвращение Ральфа ознаменовано жертвенным убийством Помпея, вожака Шестой, бросившего вызов Слепому. Событийность романа главным образом функционирует в качестве точки схождения и дифференциации, реакции персонажей поддерживают и закрепляют заложенную дихотомию: располагаясь в пределах нормальности, она служит сигналом оторванности от Дома. Одним из примеров указанного механизма оказывается контраст восприятий Слепого: Курильщик, отказываясь надеть рубашку вожака в ночь осуществленного Закона, окончательно эксплицирует свою разъединенность со стаей (283-287). Для других членов группы Слепой не убийца, а вожак, действующий согласно Закону, правилам Дома, коллективно сакрализованной силы. Так, фигура Курильщика в спектре множественных вариантов реализует рамки адекватной реакции человека, впервые увидевшего насильственную смерть.

Реакция Ральфа, куда более спокойная, вызвана знанием «Их» и знанием того, на что «Они» способны. Воспитателю, как и Курильщику, информация не была предоставлена прямо, но он самостоятельно «догадывается о существовании Закона» (296). Ральф, руководствуется логикой и инстинктивным пониманием «НЕЧТО», сути Дома, от которого зависит будет ли человек принят или не принят этим пространством (292). Открывая новый этап повествования, Р Первый участвует в формировании ложной интриги интеллектуального расследования, ложной именно по причине ложности фигуры детектива. Концепт «загадка» окружает образ воспитателя плотным ореолом значений: «ребус», «шифр» (и соответствующий ряд словообразования), «искать» и пр. Инвариантные звенья цепочки детективного сюжета в тексте представлены многомерно: ядро повествовательного напряжения — преступление расщеплено (исчезновение Волка, смерть Помпея, похищение Крёстной и т.д.); роли преступник-жертва также фрагментированы и разъединены крупными пластами текста. Противоречие канонической детективности заложено в самой организующей силе «Дома», исключающей возможность безраздельного удержания внимания читателя на «процедурной составляющей» сюжета[[69]](#footnote-69).

Так жанровая линия оказывается разрушенной, поглощённой цельным пространством текста. Главным импульсом этого разрушения становится инородность фигуры сыщика, Ральф не сможет завершить процесс расследования даже при условии сохранения ряда типичных атрибуций детективности: роль информаторов, исполняемая Стервятником из чувства благодарности к Р Первому и старым директором, вернувшемся в Дом под «маской» сторожа; эпизоды «допросов» введены опосредованно (типичное для поэтики диалога Дома «упоминание» масштабных сюжетно, но преданных «точечно»), например, насильственное изъятие Слепого из Дома после исчезновения Крёстной (упоминание «Болезни Наружности»). Начинаются и затухают, либо передаются точечно «вспышками» любовные линии персонажей: например, любовный четырёхугольник Лорд-Рыжая-Слепой-Крыса разрешается сам собой, «муки выбора» Рыжей, как и «муки ревности» Лорда переданы в ёмких фрагментах и опосредованно, через позицию наблюдающего повествователя. Крыса и Слепой внезапно появляются вместе и на этом интрига окончательно завершается. Частотно история оказывается вмонтирована кадром, выхваченным зрительно моментом в общую линию перемещений и остановок персонажа по пространствам Дома: истории пар Спицы и Лэрри (и их венчание в Ночь Выпуска), Красавицы и Куклы.

Когерентность пространственной модели «Дом, в котором…» реализуется парадоксальными сцеплениями и наложениями всех уровней смысловой организации текста. Система персонажей, вещные образы сюжетные ветви и измерения пространства сообщают друг другу поливариантность кодов в едином процессе наполнения и расщепления.

Итак, можно зафиксировать ряд принципов пространственной модели романа М. Петросян «Дом, в котором…». Время и пространство не синкретическая целостность, но и не иерархический «союз». Пространство и его «наполнение», «вещественность» в поэтике «Дома» интенсифицируют время, сообщая ему ритмический динамизм (сюжетное движение, которое затем подвергается незаметной деструкции, т. е. расщеплению).

Время, как и пространство (в этом они оба тождественны персонажу), склонны к расщеплению на множество образов-деталей. Так, время превращено в геометрические символы (слито с пространством), персонаж «овеществляется» (сливается в едином пространственном лейтмотиве «свалка» с фоном и исчезает). Дом приобретает персональность, и подвижность в ментальном пространстве коллективного знания героев. Измерения «Дома» могут быть противопоставлены друг другу в ракурсе столкновения ноуменального о феноменального, но в этом случае будет упущен и другой ряд тождеств-антиномий. В рамках актуальной попытки обобщения было выяснено, что эти «оппозиции-перевертыши» могут быть определены как следствие процесса наложения: Лес и Изнанка противостоят Наружности; Наружность противопоставлена Дому; Дом, впуская Лес, оказывается его антитезой (коллективное-индивидуальное; потенциальное-реализованное; безопасное-опасное и т.д.); Изнанка не равна Лесу, но в финале они сливаются в одно природно-обжитое пространство.

[ГЛАВА 2. ПЕРФОРМАТИВНОСТЬ РОМАНА «ДОМ, В КОТОРОМ…»](#_Toc41087856)

# 2.1. Художественное пространство как провоцирующая матрица рецепции

Художественное пространство романа М. Петросян было «нанесено на карту реальности», его персонажи эмансипировались и прочно обосновались в культурных практиках повседневности. Мономиф об исключительном тексте-месте, в которое автор больше не может зайти и потому не создает новые произведения, оказывается встроен в виртуальную модель фан-сообщества «домовцев»: «Мне тут же предлагают написать что-то ещё. Но я не писала эту книгу, я в ней жила. Последние годы урывками, от случая к случаю, всё реже и реже, но для меня это было местом, куда я (исписав гору бумаги) могла войти и побыть там. Других таких мест я не знаю. Их у меня просто нет.»[[70]](#footnote-70). Разделяя положение рецептивной теории об актуализации произведения читателем, не солидаризируясь при этом с идеей о смерти автора Р. Барта, предположим, что некоторые тексты культуры располагают дополнительным невидимым импульсом не только к со-творчеству (каким его понимает В. Изер), но к активному перенесению ирреального пространства в реальность[[71]](#footnote-71). Сразу три возможных объяснения этого явления мы находим в «Шести прогулках по литературным лесам» У. Эко, попробуем «приложить» их к актуальному материалу на той же логике от простого к абстрактному. Первая причина кроется в «слишком серьёзном отношении к персонажу», в вере наивного читателя в его историчность-реальность или в культе героя [[72]](#footnote-72). Систему персонажей М. Петросян можно назвать «децентрализованной», несмотря на то, что фабулу начинает и завершает монолог Курильщика (закругленность композиции). Центром предстаёт онтологический промежуток — Дом, который организует дихотомию героев ноуменального и феноменального уровней. Важно, что этот промежуток проницаем и потому типологии по принадлежности к подростковой группе или по инвалидности могут приводить к редукции образов: примером служит Ральф (воспитатель), получивший конверт-приглашение в Изнанку в финале романа и Курильщик (подросток, колясочник), так его и недожавшийся. Рассеянный повествовательный фокус включает ограниченное количество персонажей-рассказчиков (Курильщик, Табаки, Сфинкс), но фрагментарно голоса других обитателей Дома представлены как обособленными единичными главами (например, «Исповедь красного дракона», сказки из Изнанки), так отрывками-вспышками мысли, которые маркируются шрифтом («Русалка молчит*. Она меня слышала что ли?* Ей вдруг становится грустно...» — в главе «Ворожба» третьей книги) и «проникающей» историей в перволичный нарратив (характерно для Ночей) (522).

В эпизодах коллективной интеракции с иррациональным текст превращается в калейдоскоп коротких зрительных, эмоциональных и физических перцепций разных точек зрения (называние отсутствует, тотальное многоголосие, первобытный синкретизм мироощущения), на эмпирическом же уровне характерна интроспекция (постоянно рефлексирующее сознание Курильщика, мотив стыда). За перманентной сменой повествовательных инстанций «просвечивает» единая персонализированная точка зрения: метафоричность, специфические номинации («Расчески», «ПРИПа» и пр.) высокая осведомлённость нарратора, своеобразный отбор описательных единиц. М. И. Иванов в работе «Точка зрения и повествовательная идентичность в романе М. Петросян ”Дом, в котором…”» говорит о своеобразном предполагаемом повествователе: «разнополюсная нарраториальная точка зрения»[[73]](#footnote-73). Так, совмещение диегетического, перцептивного и пространственного плана и нейтрализация оппозиции времени и языка, по мысли исследователя, должны приводить читателя к определению говорящего (по классификации В. Шмида). На закономерно возникающий вопрос о начале романа, о безличном описании в нем Дома и близлежащих окрестностей М. П. Иванов отвечает, что почти идентичный вмонтированный фрагмент-описание воспроизводится в интермедии с позиции Кузнечика и поэтому первый принадлежит его нарратору-двойнику Сфинксу. Думается, это один из множества вариантов интерпретации говорящего внутри нарратива, но он представляет возможность для частичной реконструкции процесса чтения, которая может быть представлена следующей схемой: 1. синхронный уровень знания читателя и нарратора; 2. «вторжение» внутреннего всезнающего нарратора, повышающего информированность читателя; 3. установление когнитивной связи между новыми и актуализированными лексиями (термин Р. Барта), их повторная актуализация; 4. возвращение персонализированного нарратора, степень осведомлённости которого уже ниже, чем осведомлённость читателя.

Так, в оппозицию знание-незнание поэтики романа, включается читатель, чья принадлежность к одному из полюсов дуальна, изменчива, формируется целым рядом стратегий идентификации: самым наглядным примером может стать финаль романа — выпуск изображен через призму восприятия Курильщика, героя, на которого воздействовал ореол неотступной катастрофы, первобытного страха вокруг зловещей даты (упоминание чего-то необъяснимо жестокого старожилами Дома), но его ожидания рушатся (конфликт Наружности и Изнаночного Дома заранее разрешен планом Слепого). С другой стороны, читатель знает и о планируемой коллективной трансгрессии в ирреальность, но знает он больше и о предыдущем кровавом выпуске из воспоминаний Сфинкса — сжатого до точки зрительного фокуса: «Лужа. Небольшое густо-бордовое озеро на Перекрестке. В центре него плавал наполовину затонувший кораблик носового платка.» (595). Адресное воздействие иррационального эмоции страха перед неопределенностью будущего направлено и на воспринимающее сознание, раздваивает его ожидания, которые затем будут разрушены бессобытийным финалом (сверхъестественное проявляется опосредованно, через иллюзию иносказания прощальных сказок; медленный темп повествования; насыщение отстраненными незначительными деталями): «Никаких прощальных поцелуев и объятий, потому что все уже успели попрощаться не один раз.» — последнее предложение перед эпилоговым завершением романа (925). В эпилоге появляются реализовавшиеся «Сказки другой стороны» с фигурами, которые читателю вновь нужно опознать и сопоставить с персонажами (своеобразная игра в паззлы, продолжающаяся на протяжении всего романа), туда же включен фрагмент с последомовской жизнью Сфинкса «На грани миров» (возвращение к развалинам Дома, диалог с Домом, ритуал-призыв Русалки с помощью колокольчика), «Голоса из наружности», стилизованные интервью-ответы «автобусной» части серодомного народа (прямая речь, ответные формулы без конкретизации лица, задающего вопросы) и, наконец, единственный голос из измерения «Кругов» (мир вечного Дома, прошлого зацикленного во времени). Интересен эпилог и тем, что в нём концентрируется общий для текста механизм недосказанного и недослушанного: все встречи (Рыжей и Лорда, Русалки и Сфинкса, Кузнечика (Сфинкса) и Вонючки (Шакала), Сфинкса и Слепого-ребёнка)) не явлены фактически, они либо подразумеваются в будущем (т.е. могут и не состояться), либо введены через опосредованный рассказ-интервью (кратко указываются) (929−957). Здесь же закладываются новые сюжетные ветви, которые рассчитаны на «масштабную» внетекстовую достройку.

Так, читателю предоставлен богатый выбор субъектов и позиций идентификации (впоследствии и самоидентификации в ролевых играх «домовцев»). Потенциальная протяженность и высокая частота «участков неопределённости» (Р. Ингарден) в «Доме, в котором…» определяет сосуществование многочисленных противоречащих друг другу интерпретаций (многоголосие персонажей порождает многоголосие читателей). «Гиперинтерпретации» (например, пространство как продукт больного сознания), связанные с понятием «неограниченного семиозиса» У. Эко, принимают форму поля возможностей, санкционированным фан-сообществами в акте коллективного творческого «освоения» пространства-Дома[[74]](#footnote-74). Итак, трансгрессия текста в внетекстовую реальность не связана с исключительностью одного персонажа, с его культовым статусом, напротив, креативная рецепция захватывает всю систему «Дома», переплетая героев самыми неожиданными связями и нередко концентрируясь на наименее сюжетно активных обитателях пространства (например, отдельные группы вторичных текстов объединены продолжением истории Ральфа, другие темой «внедомной» судьбы Крёстной и др.).

Вторым потенциальным импульсом к выходу текста за порог литературы в реальность, согласно У. Эко, служит «несвязность» и необходимая доля «разбросаности» элементов художественного целого. Ученым приводится оригинальная выборка примеров (от фильма «Касабланка» до «Гамлета» и Библии): «Чтобы стать Священным лесом, лес должен быть густым и дремучим, как чащи друидов, а не аккуратненьким вроде французского парка.»[[75]](#footnote-75). Так, существует особый класс произведений, который формируется вне зависимости от эстетической ценности, но согласно с допустимостью внешнего разрушения или внутреннем наличием этих разрушений целостности. «Разрывы» связей становятся основанием интерактивности, игры, главное условие которой — возможность воспринимать текст фрагментарно, вырывать из его ткани цитаты, «вынимать» образы и «прикладывать» друг к другу до бесконечности. Думается, именно в этом может скрываться причина продолжительной внелитературной жизни персонажей и самого Дома. Фан-тексты могут образовываться на основании мельчайшей детали интерьера (например, растений — атрибутов стаи Птиц; «Хлорофитум хохлатый»), вокруг локуса одного из измерений Дома (например, «Кофе на изнанке»), магических существ (например, «Арахна и Табаки»), ритуала серодомовцев («Шкатулка»)[[76]](#footnote-76). Так, пространство не только трансформируется, но многократно расширяется, наполняется новыми персонажами, новыми кличками, новыми предметами, которые находятся с оригинальными образами романа в сознании участников трансмедийного повествования в отношениях «канона» и «фанона» (т.е. предела преобразования художественного пространства[[77]](#footnote-77). Незавершенность, согласно В. Изеру, есть причина «живого события» (произведения), но в «Доме, в котором…», абсолютизируясь, она оказывается не только стимулом восстановления последовательности для постижения чужого, но и неким сигналом к возможному созавершению текста в публичном пространстве интерпретативного сообщества[[78]](#footnote-78). Любопытно, что бесформенность, на которую указывает У. Эко, подтверждается авторефлексией процесса создания романа: мучительное складывание частей в хоть сколько-нибудь «удобоваримое целое», — говорит М. Петросян. Зафиксированные колебания в поэтике произведения, объясняющиеся в русле теории сверхъестественного Цв. Тодорова (потребность в постоянстве сомнения) или как намеренное столкновение ноуменального и феноменального уровней, могут быть отражением действительного авторского колебания, отражением динамики принятия решения. Критические указания на «скомканный» финал и противоположные им положительные оценки аллегорической многозначности художественного целого, возможно, дополнительно сигнализируют об этом. Мы можем только догадываться о генезисе «неопределенности» «Дома», но даже догадки значимы, когда речь заходит о явлении перехода текста в жизнь.

На формальном уровне организации происходит тот же процесс дробления смыслов: предложения романа частотно сегментированы, парцеллированы, проявляется общая «раскрошенность» синтаксиса (по В. В. Виноградову) и репрезентация устности (разговорные лексемы). В авто-диалоге и диалогах преобладают вопросно-ответные конструкции, лексические повторы, сигнализирующие о субъективно-эмоциональной природе высказывания[[79]](#footnote-79). Таким образом, процессы антиципации и ретроспекции, в ракурсе предельно расчлененных «пробных снимков» и «объективов», обусловлены огромным множеством способов проговаривания «непроговоренной» в тексте действительности[[80]](#footnote-80).

«Дом, в котором…», характеризуясь «самозамкнутостью», отстраненностью от маркеров конкретной реальности в общем научном дискурсе о поэтике романа, всё же обладает «зазорами», точками акцентуации читательского восприятия, направленного к фактам действительности. Своеобразной антитезой лакунам можно считать интертекстуальную вставку, выраженную сигналом, в которой аккумулирован иной автономный «мир», обладающий целостностью и определенностью. Если о магическом реализме в отношении своеобразия романа исследователи предпочитают говорить, как о творческом методе его созидающем, то вопрос интертекстуальности чаще всего задаётся с позиции поиска источника «ирреального» и «реального» кодов текста. Руководствуясь представлением Р. Барта об «ассоциативные полях», сверхтекстовом превращении суммы значений в конкретную форму «уже виденного, уже читанного, уже деланного, конституирующего всякое письмо», следует определить «зоны влияния» вербальных и невербальных текстов в художественном пространстве Петросян[[81]](#footnote-81). Понимая, что дискуссионность понятия интертекстуальность требует индивидуальной конкретизации в каждом академическом употреблении, заранее уточним границы настоящего применения: интертекстуальность интересует нас не как мозаичная цитатность (по определении Ю. Кристевой), а как специфическая способность произведения к имплицитному и эксплицитному, к осознаваемую и бессознательному присутствию в другой текстовой реальности при сохранении автономности смыслов. Проблема реминисценций «Дома» традиционно решается с позиции корней авторского неомифа и включает рассмотрение фольклорных мотивов и архетипических образов текста. На уровне же аллюзий (нетекстовых и текстовых) роман М. Петросян, заглавие которого уже является интертекстуальным пересечением, отсылающим к кумулятивной природе «Дома», изучен в меньшей степени. Большой вклад в раскрытие вопроса об аллюзивном коде произведения внесли работы К. В. Синегубовой, посвящённые исследованию музыкальных кодов и функции эпиграфов, цитирующих Л. Кэролла, Г. Х. Андерсена и Боба Дилана: «Музыкальные коды в романе М. Петросян «Дом, в котором…», «The Hunting of the Snark” by L. Carroll in the Novel by M. Petrosyan “The House in which... ”», «Сказки Андерсена в романе М. Петросян «Дом, в котором…», «Bob Dylan’s “Tarantula” in the structure of Mariam Petrosyan’s novel “The Gray Hous” (“The House in which…”)».

Музыка представлена в романе М. Петросян как нечто «вживленное» в саму природу серодомовцев: функционирует как музыкальный предмет, отличительная атрибуция персонажей (флейта-Горбач, гитара-Волк, гармошка-Табаки и пр.); явлена как материальная единица социальных взаимоотношений (диски и пластинки как обменный товар); выражение индивидуального и коллективного песенного творчества; как «цитата действительности». Именно последние проявление позволяет К. В. Синегубовой и многочисленным фанатам-сыщикам определить приблизительное время событий Дома даже в рамках его безвременья[[82]](#footnote-82). Мы не будем воспроизводить здесь проделанный исследовательницей интермедиальный анализ, остановимся лишь на выводах, относящихся к значению присутствия этих маркеров реальности в художественном пространстве. Отсылки к англоязычной музыкальной культуре 1970-1980-х гг. актуализируют, по мнению ученой, по крайней мере три семантических пласта: во-первых, в музыке отражается очередное инобытие персонажей (песни Карлоса Сантаны «Amigos» («Амигос») и «Moonflower» («Лунный цветок»); во-вторых, песни и поэзия приводятся в русскоязычном переводе и составляют иллюзию авторства персонажей (например, имплицитная референция песни «The Beatles» «Вкус меда» («A Taste of Honey»); поэзия А. Гинзберга (например, строки, которые напевает Сфинкс «На грунтовой дороге Солнечный свет с пылью…»); в-третьих, служат символическим контекстом пересечения границы между Домом и Наружностью. Последний пласт представляет в основном творчеством британской рок-группы «Led Zeppelin», название которой прямо проговаривается персонажами как в интермедиях, так и в главах повествования.

Песни «Immigrant Song» («Иммигрантская песня») и «Stairway to Heaven» («Лестница в небеса», которая в тексте превращена в «Стремянку в небо») оказываются лейтмотивом общего эсхатологического сюжета-пути к свободе и / или смерти: Кузнечик и его катарсис перед подвальным стеклом, за которым старшие слушают странную невероятную музыку («…И понесутся среди туманных облаков, на лету превращаясь в веселых, лохматых чертей. Может, после них на земле останутся оборвавшиеся амулеты… Песня была об этом»); стаи, собравшиеся в Кофейнике, чтобы послушать Большую песню и Горбач, которому должен стать проводником Неразумных («Флейтист зовет нас с собой», «Флейтист выведет нас к смыслу») (436).

Музыкальные отсылки функционируют подобно предметным образам Дома, расширяя пространство, наполняя его новыми дополнительными смыслами. Интерактивная игра читателя заключается в возможности выбора: музыкальный текст может остаться фрагментом реальности и быть прочно вписан в вымысел; может быть дешифрован, но, обладая коннотативной избыточностью, дешифровка представляет собой новый этап выбора; наконец, музыка может быть прослушана в процессе чтения (превращение вербального в музыкальное), через что образовывается новая интермедиальная эстетическая форма восприятия (концепция плюральной медиальности В. Вульфа), синтезирующая акустические и текстуальные ассоциациативные поля[[83]](#footnote-83). Так, если первый вариант граничит с формулой упоминания (внутренняя конкретизация образа, иллюзия осязаемости —сравнение Помпея с Оззи Осборном, сравнение Лорда с молодым Дэвидом Боуи и пр.), то последний, гибридное слияние в сознании реципиента, есть продукт его дополнительного усилия, а, следовательно, и сотворческое действие, переходящее из сферы воображаемого в сферу реальности. Более того, Э. Кассирер говорит о специфической способности ряда «модальных» оттенков переноситься в воспринимающее сознание исключительно музыкальными элементами[[84]](#footnote-84). Уместно вспомнить один из тезисов Р. Барта, касающийся стереофонии повествования: это не плоскость, а объём, обладающий собственным «полем прослушивания», а форма осуществления смыслов не равна развертыванию, она — «взрыв» референций, проверки контакта, «вспышки знания» и «более глухие и более глубокие толчки, идущие «с другой площадки» (из сферы символического)»[[85]](#footnote-85). Такими «вспышками» и «взрывами референций» в романе М. Петросян становятся музыкальные аллюзии, которые воздействуют на «образцового читателя» (понятие У. Эко) как призыв к воспроизведению в сознании[[86]](#footnote-86). Объемному по своей природе явлению сообщается новый объем, новое иллюзорное пространство.

Литературный код носит схожую, но несколько расширенную стратегию узнавания, он реализуется: в эпиграфах (Л. Кэрролл «Охота на Снарка»; А. Гонг «Боэдромион»; П. Целам «Хвала твоим далям»; Б. Дилан «Тарантул»; Дж. Леннон «Испалец в колесе»; Х. Л. Борхес «Книга вымышленных существ»; Ф. Нурисье «Хозяин дома» и др.); в поэтике образа-называния (Шакал — Р. Киплинг «Книга джунглей»; Русалочка — Г. Х. Андерсена «Русалочка» и пр.); в списке-описании предметов (например, во время проводов в Клетку Курильщику помимо других предметов вручают книги У.Б. Йейтса «Тайная роза», Г. Мелвилла «Моби Дик», Д. Хеммета «Стеклянный ключ», «Стихи скандинавских поэтов» и «Книгу Экклезиаста с комментариями) (161); в диалогах-обсуждениях (например, Р. Бах «Чайка по имени Джонатан Ливингстон»); в рамках персонажного атрибутирования (Табаки, одним из отражений которого является старец-индус, с одной стороны, заявляет о своей любви к «кровавым детективам» (в вставном рассказе-эссе «я люблю…») (322−323), с другой стороны, частотно упоминает и цитирует древние эпосы, в частности классические индийские тексты — «Махабхарату», «Камасутру», «Книгу перемен»). Любопытно, что эпиграфы как зона авторской рефлексии появляются только в двух последних книгах, эти периферийные фигуры, с одной стороны, открывают пространство возможной интерпретации (прагматический эффект), с другой стороны, могут вовсе не функционировать как «линза»: так, «Охота на Снарка» в нарративе Шакала, оказываясь в препозиции, акцентирует внимание на малозначимых в будущем содержании фрагмента деталях (страх Шакала перед первым этажом) «– Это крик Хворобья! – громко выдохнул он // И на сторону сплюнул от сглаза» (446)[[87]](#footnote-87). Тем не менее, частотно паратекстовые конструкции и внутритекстовые аллюзии «подсвечивают» интегративный план романа, его мироустройство: «В мирозданье есть три царства, – ответил старец. – Это царство без наваждений, царство наваждений и царство истины» (Дун Юэ «Новые приключения царя обезьян» (786). Иногда литературное атрибутирование пространства и персонажа совпадает: Горбач («Диккенса он прятал под подушкой» (103)); Дом («Дом носил это елейное, пахнущее Диккенсом название с гордостью» (410)). Нередки случаи, когда инттертексттуальная вставка предстаёт интерактивной загадкой для читателя, ответ на одну из которых даёт К. В. Синегубова: «Тарантул» Б. Дилана существует в романе М. Петросян не только как маркер претекста, но и как своеобразный персональный код Курильщика, соотнесенный с Б. Диланом: «ключами» оказываются появляющаяся в финале фамилия персонажа Циммерман (биографическая фамилия Боба Дилана) и превращение Курильщика в кошку (в Доме одна из кошек прозвана Диланом)[[88]](#footnote-88).Представляется, что это лишь одна и множественных загадок «Дома», функция решения которых переходит в руки читателя.

Выборка произведений реальности, служащих основанием интерсексуальности, отсылает читателя к англо-американскому культурному коду, к универсальному источнику смыслов, не маркирующих национальную принадлежность обитателей Дома (введены указатели на незнание английского языка в интермедиях). Существует, однако, гипотеза, согласно которой «изнаночная сторона Дома» есть конструкт-грёза Америки, «общее место» постсоветского дискурса.[[89]](#footnote-89) Это могло бы объяснить появление на футболке Слепого надписи «Йеллоунстоунстноский заповедник», но не может объяснить найденные в Изнанке Лордом книги на неизвестном языке (из анализа музыкальных аллюзий ясно, что английский может быть опознан героями) (897). Американский код очевиден, но может быть связан с другой причиной, как с уже описанным расширением пространства универсалиями (мифопоэтическими сюжетами, образами, концептами), и «узнаваемыми реальностями» (по В. Изеру).

Итак, коды «Дома, в котором…» столь же поливариантны, как и целое художественное пространство: они могут служить основанием для формирования связей, но многократно удлинять и запутывать их. В механизме кумуляции множественных пространств-отражений и в «мерцающих» символических пластах, между которыми расположен читатель, может быть увидена та гедонистическая ощутимость текста, которую Р. Барт называет удовольствием[[90]](#footnote-90). Для завершения разговора о провоцирующей матрице рецепции в романе М. Петросян необходимо вернуться в «леса» У. Эко. Итак, третья и последняя потенциальная причина трансгрессии факта литературы в фактическую реальность заключается в нашем стремлении «строить жизнь по законам литературы», в нашей перцептуальной связи с миром, действующей как «клей коллективной памяти» (история и миф) [[91]](#footnote-91).

Трикстерная природа персонажей Дома (функции медиатора, амбивалентность, «внеморальность», трансгрессия в художественный жест, ритуальный характер плутовства) порождает и трикстерное мироустройство, в котором любое пересечение границы заранее легитимизовано. Присвоение чужого, «другого» опыта в такой ирреальности означает «принятие правил игры», Законов Дома, освоение роли лиминального медиатора. В этих условиях путь «бесформенного» целого в физическое и виртуальное пространство оказывается срезан и даже предзадан самой текстовой реальностью. Завершенность текста, которая итак, следуя логике Р. Барта, крайне условна категориально, становится ещё более эфемерной (текст из вопроса превращается в ответ, который самоотрицается и продуцирует множество других вопросов)[[92]](#footnote-92).

# 2.2. Опыт анализа креативной рецепции «домовцев»

Рассмотрение своеобразия художественного пространства романа М. Петросян предшествовало изучению своеобразия его существования в новой внетекстовой реальности. В определении контекстуальных рамок креативной рецепции, необходимым этапом представляется обращение к феномену виртуального. Античное представление виртуального как потенциального в схоластическом мироощущении становится неким промежутком между антагоничными субстанциональной и Божественной реальностями. Гораздо позднее, с развитием механистических идей и информационно-коммуникативных технологий, происходит смещение в трактовке понятия: это одновременно не конкретизированное, но обладающее конкретным признаками явление (нереализованное, но обладающее потенцией к реализации[[93]](#footnote-93). Кризис модернистского миропонимания (идеологическая ловушка метанарративов), ставший исходной точкой переосмысления проблемы трансцендентального и имманентного в постмодернистской мысли, открывает и новое понимание социального пространства: идея гипперреальности Ж. Бодрийяра, связанная с переживанием всеохватной поддельности мира, его знаков и «угасающих референций». Платоновский симулякр Бодрийяр переносит с онтологической абстракции на реальные живые процессы, доказывает его внеположность оппозиции истина-ложь. Симуляция тесно связана с телесностью и темпоральностью: петля времени, где «раздираемому субъекту остается лишь мечтать об утраченной непрерывности»[[94]](#footnote-94). Попытка структурализма к переводу темпоральности на язык-схемы пространственности, таким образом, ощущается и как попытка преодоления смертности, как следствие утопического стремление к субъективной непрерывности. Сегодня онтологический, социальный и психологический аспект феномена раскрывается в едином процессе виртуализации: трансгрессия субъекта за «скобки» реальности в автономное порожденное интерактивное пространство.

Перенесение социально-культурных и социально-экономических практик в новое коммуникативное поле не оказывается знаком переустройства Я, но становится импульсом к зарождению его проекции, виртуального субъекта. Цифровой и физический миры не соположены друг другу в рядах противопоставления, а реализуют на актуальном этапе виртуализации прочное «сращение» каналов смыслопорождения. В этом синтетическом миропорядке закономерно трансформируются формы межсубъектной и коллективной интеракции. В контексте демократизации и глобализации электронного диалогового поля происходит зарождение иных форм существования ценностных значений: сложные социально-технические комплексы в сети-Интернет с алгоритмизацией контента (единица сетевой медиа информации) созидают новую культуру соучастия, не поддающуюся иерархической детерминации «внешней» культуры. Термин партиципация, введенный Г. Дженкинсом, включает специфические культурно-творческие практики интернет-сообществ, представляющих собой ирреальное «место» взаимодействия акторов в ходе коллективного моделирования ситуации, создания и распределения ролевых инстанций[[95]](#footnote-95). Частотно этот феномен в академическом дискурсе предстаёт свидетельством глубинных нормативных преобразований (изменения эстетико-этической парадигмы), неким сдвигом культурно-исторических «плит» эпохи, знаменующих полную легитимацией практик массового символического производства. Безусловно, элитарная предопределенность творчества в современных условиях разрушается абсолютизацией идеи неиссякаемого личностного потенциала, что, в свою очередь, наделяет любого актора цифровой коммуникации правом на публичное высказывание, то есть правом быть не только потребителем, но и автором смысла.

Феномен партиципации вступает в прямую корреляцию с целостной концепцией конвергентной культуры. Г. Дженкинс создает теорию трансмедийного повествования, ядром которой служит понятие фэндома: социальная неформальная структура, объединяющая участников по принципам активности занимаемой позиции в общих процессах преумножения знания об определенном объекте культуры, поиска нового и / или возможного знания о нём (любых связей, атрибутов, сигналов, знаков, касающихся него), воссоздания, трансформации и интерпретации данного объекта[[96]](#footnote-96). Ключевыми концептами явления фэндома оказываются концентрация (участники сосредотачивают всё своё внимание на конкретном продукте культуры), устойчивый интерес (участие в фэндоме мыслится как продолжительное коллективное соучастие), сопричастность (пребывание в фэндоме рефлексируется его акторами как совместное творческое приобщение некой абсолютной ценности) и удовольствие. Фэндом, будучи новым и не до конца изученным феноменом, ещё не обзавелся чёткой научной дефиницией, здесь же мы постарались воспроизвести интегрирующие характеристики для всего многообразия проявлений этих виртуальных «организмов». Сильнейшим ценностным «клеем» структуры фэндома выступает именно объект всеобщего внимания, служащий импульсом к самостоятельному производству смыслов вокруг него. Негативизация роли фаната, связанная с представлением о маниакальном пристрастии субъекта к предмету, при его непременной сакрализации, не лишена основания, но не может быть распространена на сообщество «фэндомовцев». Г. Дженкинс, стремясь придать явлению фанатства теоретическую определенность и избавить лексему от негативных коннотаций, предлагает ряд характеристик данного феномена: фанат многократно актуализирует выбранный объект культуры (переслушивает, перечитывает, пересматривает); фанат стремиться продлить эффект восприятия, предпринимая попытки самостоятельного творческого воспроизведения объекта; фанаты формируют сообщества, объединяют усилия по поиску нового ценностного знания; фанаты создают собственное культурогенирирующее пространство[[97]](#footnote-97). Представляется, что фанатство в осмыслении ученого синонимизируется с понятием субкультуры, которое в социокультурном дискурсе получило большую разработанность. Так, субкультура является социальным объединением (фанат может существовать вне фэндома, участник субкультуры, напротив, немыслим без неё), конструирующим «другую» отличную от существующей реальность, средствами создания этой «инаковости» служат внутренние (мировоззренческие) и внешние (атрибутирование внешности и окружающего пространства) ресурсы[[98]](#footnote-98). Любопытно, что говорить о читателях «Дома, в котором…» можно как о фэндоме, так и о совершенно определенной субкультуре «домовцев».

Применение термина креативная рецепция (который традиционно обнаруживается в аналитических работах о поэтике незаконченного текста) кажется продуктивным, поскольку объединяет визуальные и текстуальные творческие продукты, культурные практики повседневности «домовцев», а также формы не только фанатского производства. Итак, креативная рецепция может реализовываться в виде письменного текста, который обладает индивидуальной номинацией — фанфикшн. Этот конструкт виртуальности относится к родовому понятию «сетевая литература», в которую помимо него входят литературные сетевые журналы, сетевые библиотеки, сетевые литературные игры, литературные сайты, форумы-гестбуки, чаты, литературные виртуальные объединения и литературные компьютерные программы.

Важно, что фанфикшн является вполне обособленным явлением цифровой культуры, не принадлежа «безраздельно» структуре фандомов. Фанфикшн существует как практика, которая может организовывать вокруг себя отдельное объединения любителей этой сублитературной формы, акторов принадлежащих к самым различным фэндомам или не принадлежащих вовсе. Так, популяризируются сайты с межфанатскими текстами (например, русскоязычная платформа fanfics.info), в которых наблюдаются следующие субжанровые ветки: original (фанфик, который не принадлежит ни к одному фэндому, потенциально способный наращивать самостоятельную «фан-базу», превратиться в фэндом), profic (коммерческие фанфики, создаваемые на основе популярных «вселенных»), RPF (тексты, в которых главными действующими лицами выступают реальные люди). Основные критерии-интеграты для отнесения сетевого текста к фанфикшн включают вторичность, модифицированность и ориентированность. Все создаваемые в этом поле «произведения» так или иначе соотнесены с неким базовым текстом или набором текстов, именуемыми авторами и читателями фанфикшн «каноном». «Канон» в структуре фэндома оказывается «мерилом» художественной ценности фанфика (формулы «вне канона», «не каноничный», «канон прошел мимо» используются в рамках негативной оценки), а в фанфикшн сообществе ориентиром, от которого можно «безнаказанно» дистанцироваться[[99]](#footnote-99). Другим важным элементом самоорганизации обеих структур выступает «фанон», который Г. Дженкинс расшифровывает как «коллективное знание». «Фанон» функционирует в качестве общей базы существующих референций как для фикридеров (читателей), так и для фикрайтеров (авторов): все накопленные результаты совместного интерпретационного поиска аккумулированы в «фаноне», коллективное достижение в постоянной коммуникации о «каноне». Наиболее активные пользователи сетевой культуры фанфикшн интенсифицируют рецептивные стратегии, которые в менее агентивной форме могут быть характерны и для «обычных» читателей. В статье «Практики эмоционального чтения и любительская литература (фанфикшн)» Н. Самутина указывает на особое аффективное чтение сублитературы фанфикшн, связанное с полным, почти телесным, погружением в текстуальное пространство, высочайшим вовлечением в ту «пережитую» реальность, которая при первой актуализации смыслов принесла удовольствие[[100]](#footnote-100).

Фанфикшн как самоорганизующееся виртуальное пространство обладает четким набором правил, «нерушимых законов» сосуществования в коммуникации. Первое и главное из них — уважение к «канону» и к его автору. Некоторыми исследователями сетевой литературы непубликабельность возводится к доминирующему признаку данного вида текстов (К. Тозенбергер). Обязательным компонентом алгоритмизированной архитектуры Интернет-страницы фанфикшн является дисклеймер с указанием названия оригинала. Другие метрики в препозиции текста-фанфика не менее важны, они призваны сообщать о значительных и незначительных изменениях изначального сюжета, о введении новых персонажей, о смертях и о любовных интригах, обо всем что может испортить впечатление фикридера. Помимо системы жанров, метрик и указателей развиваются роли-функции участников коммуникации: бета-ридер (первый читатель, тестирующий текст); гамма-ридер (читатель-редактор, который помогает фикрайтеру улучшить исходный текст) и др[[101]](#footnote-101). Происходит целенаправленная гармонизация энтропийного информационного пространства: формируется навигация по текстам, жанрам и метрикам; создаются разделы и рейтинги; появляются системы защиты от спама, кибербуллинга и пр. Еще одним возможным знаком развития сублитературы в сети может являться формирование целого класса текстов рефлексий тексты-инструкции (например, как по названию и аннотации отличить хороший фанфик от плохого), «теории» (например, как правдоподобно изобразить героя «попаданца»), эссе о творческом опыте и о фанфикшн культуре. Итак, существует по крайней мере два полюса определения места фанфикшн в современной цифровой культуре: от «саморасширяющегося сублитературного архива» (А. Деричо) до сообщества, инициирующего трансмедийное повествование (Г. Дженкинс)[[102]](#footnote-102).

На страницах онлайн-платформ Фикбук (ficbook.net) и Фанфикс (fanfics.me) суммарно публикуется более трехсот текстов по фэндому «Дом, в котором…». В целях сужения фокуса рассмотрения, из актуального анализа креативной рецепции были исключены: категория «в процессе», означающая возможную полную или частичную остановку в работе фикрайтера; метки слэш (подвид текстов, сосредотачивающийся на изображении гомосексуальных отношений персонажей) и кроссовер (совмещение в одном тексте двух и более «канонов»). Критерий завершенности в разговоре о явлении фанфикшн весьма условен, поскольку актуализирует скорее «закругление» читательского опыта: каждый фикрайтер — в первую очередь читатель, испытывающий удовлетворение от перенесения рецептивного переживания в виртуальное публичное поле (одна из иллюзий которого заключается в кажущейся материальности). В сознании фаната воображаемое принимает характер фактуальности. Некоторые подвиды фанфиков обладают внутренним отрицанием самой возможности финализации. Так, например, драббл существует в мире фанфикшна как цепочка миниатюр, зарисовок, письменных скетчей разного авторства, которая потенциально может продолжаться до бесконечности[[103]](#footnote-103). Каждое подключенное звено к целому оказывается свершением той невидимой потенции сотворчества, которую аккумулирует текст-образец. Подгруппа текстов с меткой слэш представляет собой отдельный проблемный вопрос для исследователей, тесно связанный с общей спецификой аудитории акторов фанфикшн сообществ. Н. Самутина в работе «Великие читательницы: фанфикшн как форма литературного опыта» говорит об остраняющей рамке, которая реализуется изображением однополой любви[[104]](#footnote-104). Г. Дженкинс называет слэш протестом против гетеронормативности. На Фикбуке в разделе «размышления» этот вопрос поднимается самими фикрайтерами («Почему слэш? О чувствах, человечности и трансгендерах», «Популярность слэша или тайное дамское желание» и пр.)[[105]](#footnote-105). Итак, в подобных сообществах, с одной стороны, ориентированность на «каноничную» форму становится нерушимой ценностью, с другой стороны, самые причудливые «любовные пэйринги», сюжетные искажения, введение новых персонажей и «убийство» оригинальных, а также синтез двух автономных художественных пространств нормализованы, если они не противоречат «фанону». Кумуляция коллективного знания основана на специфически организованном обмене (перекрестное письмо и чтение), важную роль в котором играет постоянный диалог. Комментирование является конституирующей фанфикшн-сообщество практикой, не менее важной чем само создание текстов: здесь производится язык «своих», разделение на «старших и младших» (в иерархической структуре фан-сообществ исключительное значение придается фигуре наставника), а также протекает становление «фанона», т.е. общей траектории интерпретации.

Выявляя доминирующие стимулы текстопроизводства фанфикшн о «Доме» необходимо в первую очередь указать на заполнение лакун и раскрытие «недосказанного», но «вчитываемого». Частотно тексты сопровождает паратекстуальная вставка «а что, если бы…», которая предваряет реализацию продукта воображения читателя. Так, в фанфике «Грошовая сюита» (автор-Garden), фикрайтер которого вслед за М. Петросян использует эпиграф (строфа из «Всего и надо, что вглядеться, — боже мой…» Ю. Левитанского), изображается «наружняя» жизнь Стервятника и Ральфа[[106]](#footnote-106). С одной стороны, подобный ракурс воспринимается как значительное изменения «каноничного» целого (Стервятник трансгрессирует в Изнанку), с другой стороны, «а что, если бы…» мотивировано пространственной моделью Дома: читатель «подготовлен» самой книгой к возможности сосуществования персонажей-отражений сразу в нескольких измерениях художественного мира. Пэйринг также выходит из точечного сближения персонажей в оригинальной фабуле (Стервятник, который из чувства благодарности «просвещает» воспитателя; упоминание Ночи, в которую умер брат-близнец героя). В общем производстве фанфикшн о «Доме» этот текст позволяет зафиксировать две тенденции: во-первых, сочетание персонажей способно произрастать даже из незначительного и краткого сближения героев в произведении (случай пэйринга Стервятника и Ральфа крайне частотен), во-вторых, подражание стилю произведения становится знаком «качественного» переосмысления сюжета и санкционирует множественные преобразования образов «канона» (высокий рейтинг, положительные комментарии).

В одном из звеньев драббла «Волчьи ягоды» («о ангеле, что проливает кровь», фикрайтер-курящая ворона) предпринимается попытка «заполнения» одной из лакун «Дома» — исчезновение Волка, персонажа, который находится в ментальном столкновении с вожаком Четвёртой на протяжении всего повествования. Этот герой, являясь антитезой Слепого (активность-апатичность, стремление к власти-безразличие к занимаемому статусу и пр.), одновременно соположен ему: статичность образа (оба персонажа не меняются, не приобретают новые клички); устойчивые зооморфизмы в изображении персонажей; дружба с Кузнечиком и др. Традиционной линией интерпретации взаимосвязи Слепого и Волка становится идея о двух Оборотнях Дома, которые не смогли разделить его территорию. Итак, из «канона» вычленяются несколько точных смысловых позиций: Волк ненавидит Слепого (интермедии); Волк хитростью завладевает силой Македонского («он приручал меня тихо и незаметно…») и приказывает ему избавиться от Слепого; Македонский убивает Волка (об этом читатель узнает только из признания Македонского Сфинксу в последней книге «Дома»). Каждая из этих позиций («лексий») одной сюжетной ветви «разбросана» по ткани повествования и передана опосредовано (упоминание, воспоминание, признание), всё это усиливает напряжение читательского ожидания, образует ореол тайны вокруг участников линии. В фанфике происходит «воссоздание» фрагмента, который в оригинальном произведении как бы сокрыт («Ночью моё проклятье проткнуло его, и он не проснулся.»), событие ночи убийства усиленно драматизируются и интроспекцируются: текст-обращение к Волку с предупреждающими повторами «беги, беги, беги» завершается иносказательным освобождением героя, его спасением, которое, однако, предвещает бой со Слепым («Ты сам себя погубишь, Волк. Прольётся кровь, начнётся бой. Надеюсь, Дом поможет тебе, выпустит из своих лап и снимет цепи.»). Так, заполнение лакуны насквозь подвижного художественного пространства «вырывается» за пределы толкования и превращается в рефлексию судьбы героя, в характерное масштабирование «точек» повествования[[107]](#footnote-107).

Рассмотрим несколько иной пример «превращения» точек повествования в объемные тексты. «Дом и его жизнь» — еще один драббл по роману М. Петросян. Фикрайтер (Lady Lianna) концентрируется на расширении бытового пространства серодомовцев: фрагменты раскрывают потенциальные «сцены из жизни» персонажей в Доме у моря[[108]](#footnote-108). Упоминание локации существует в интермедиях романа, но образ остаётся нереализованным событийно (Кузнечик остаётся в Сером Доме с больным Волком). Кроме того, автор фанфика стремится конкретизировать любовную линию Красавицы и Куклы, которая в произведении сжата до точки зрительного восприятия нарраторов. Второстепенные персонажи становятся источником богатого материала для художественной интерпретации читателей, встречаются отдельные фанфики о Кролике, Коне, Душеньке и др[[109]](#footnote-109). Измерения Дома, подобно персонажам представляют импульс к креативной рецепции, часто фанфик наполняет пространство новыми героями, предметами и магическими существами («Кофе на изнанке», «Закусочная», «В Могильник холодный…» и пр.): в Доме появляются не только лица, но и лифты, переходы, пристройки, корпуса, «тайные маршруты», локутируются только упомянутые в «каноне» помещения (туалеты первого этажа, женская библиотека и пр.)[[110]](#footnote-110). Некоторые тексты вписывают в «Дом» своего автора (функционирует как рассказчик-наблюдатель, кличка совпадает с ником фикрайтера): усиление «аффекта» погружения. Может прослеживаться устойчивая идентификация читателя-автора с одним из персонажей: все фанфики организует единый персональный нарратор. Частотно фанфикшн эксплицирует оценки фикридера: например, в фанфике «Незрячий круг» описывается «наигранное возмущение» Курильщика и фрагмент читательской рефлексии финала романа («Игра Горбача не спасает, а топит…»)[[111]](#footnote-111). Отчетливо явлены три «хроникальные» тенденции к достраиванию: ретроспективная (прежние выпуски, попадание в Дом, семьи персонажей и др.); «лакунная» (сюжетное восполнение или связывание); проспективная (концентрация на заложенных в финале романа линиях, «после выпуска»). Отдельно подсвечена «домоцентричная» тенденция (Дом — основание, на котором строится новая история), в которой сосредотачивается то, что Дженкинс называет фанатской потребностью в детализации: «Странное смешение запахов: пригорелой проводки, сигаретного дыма, благовоний, кошачьего духа, корицы, горячего воска тяжелым облаком заполнило спальню. Я сидел на кровати Калача, приглашенный им самим же, и нервничал.» («Ночь памяти»)[[112]](#footnote-112). Изображение героев оригинальной книги непременно сопровождается, санкционированной «фаноном» атрибутикой: Горбач-свитер; Слепой-амулет; Македонский-рукава и др.

На актуальной стадии исследования фанфикшн утвердилась мысль о необходимости отвергнуть любые попытки «генерализации» этого феномена, в особенности попытки рассмотрения его текстов через призму литературных констант. Фанфикшн как форма креативной рецепции, может служить материалом для изучения читательского опыта в контексте современного состояния культуры и её практик. Литературный процесс и развитие глобальной сетевой коммуникации сегодня уже не представимы параллельными течениями, ощутимость их столкновение отражается в «побочных процессах»: диджитализация текста (перенесение в виртуальное пространство), геймификация сюжета (интерактивность, мультиплатформенность), массовое увлечение сублитературными практиками (от фанфикшн-сообществ до микроблоггов).

Креативная рецепция фанатов романа М. Петросян демонстрирует взаимность этого влияния: паратекст (Предисловие-предупреждение), в котором автор обращается именно к членам фэндома («С этого места я обращаюсь только к вам – к тем, кто жил Домом, собирал сообщества, играл, рисовал, писал, задавал вопросы и отвечал на них лучше, чем ответила бы я сама.»). В третье издание книги входят фанатские иллюстрации, которые были специально отобраны и вписаны в композицию текста. Так, креативная визуализация трансформируется в значимый элемент художественного пространства, становится его частью, а, следовательно, и новым источником интерпретации для последующий читателей[[113]](#footnote-113).

*Гетеротопия текста вне текста.* Изначальная пространственность, через которую утверждается «постоянство» вещи, переходит в «пространство», а затем становится системой — вот схематизм «представления», универсалия, определяемая Э. Кассирером[[114]](#footnote-114). Миромоделирующая функция пространства, реализованная в романе М. Петросян, пролонгируется в внетекстовой реальности, сообщая социально-культурную общность фанатам «Дома, в котором…». Речь здесь идет не о структуре фэндома, а о игровом виртуальном пространстве, в которое погружается «домовец». Фанфикшн и фан-арт здесь существуют как повседневные практики, а центром мыслится Дом, сконструированный согласно модели гетеротопии (т.е. её когнитивному преломлению) художественного целого. Несовместимые пространства акта чтения, игры и текста превращены в систему, равно закрытую и открытую, одновременно изолирующую и проницаемую. Компенсаторной гетеротопией именуется явление поражённости другого реального пространства, «настолько совершенного, настолько тщательно и хорошо устроенного, насколько наше беспорядочно, плохо устроено и запутано»[[115]](#footnote-115). «Домовцы» — самоопределение членов групп социальных сетей, которые формируют многоуровневую структуру коммуникации: от открытой (информационный «портал» о «Доме, в котором…») до Настоящего Дома, принятие которого является строгим процессом отбора. Между этими полюсами располагается ролевая тематическая игра, в которой потенциальный «домовец» может найти проводника в «действительное» пространство. Главное различие игры в Дом и Дома заключается в идентификации: первое предполагает организованное начало и стихийное проявление, но актор игры всегда может покинуть игровое пространство, второе налагает символический запрет на множественную идентичность и проводит чёткую границу между реальным и субъективным. Модель романа выступает источником миромоделирования: фрактальная структура Дом-Измерения-Стаи-Места, антиномия Наружность-Дом (строгая система запретов, нарушение которой карается изгнанием и / или виртуальной смертью — удаление аккаунта); Безвременье (табу), традиции и ритуалы (главная ритуальная практика — «крещение», которое имеет право исполнить «сторожила-состайник»); тотальная анонимизация реальной личности (превращение в «домовца» означает отказ от имени и «наружнего следа»); надписи предстают тайным кодом, знаки которого распознаются только «знающими», «своими». Технически организация пространства Настоящего Дома представляет собой сложную систему групп, пабликов, бесед, обсуждений, персональных страниц и стен, для Изнаночной стороны создаются отдельные группы, вхождение в которые также предельно усложнено (не алгоритмами действий, а мыслимой коллективной «силой», которая санкционирует распределение «прыгунов» и «ходаков»). У Настоящего Дома есть история (несколько отличающаяся от истории оригинального «Дома») и её Хранители. В основном символический обмен и культурные практики совершаются «домовцами» через письменную коммуникацию: язык также детерминирован «каноном», но может включать «неологизмы» внутреннего миропорядка группы («стаимся», «дети стеблей», «фейри» и пр.). Так, формируется пространство-интегратор, состоящий из множества мы-групп (Стай), разделяющих Знание и распределяющих его. Визуальное и вербальное творчество становится коллективной формулой наполнения и расширения пространства: Сказки, Стена и журнал Блюм (который М. Петросян упоминает в предисловии к третьему изданию романа). Роман «Дом, в котором…» становится культовым объектом, трансформирующим обыденные смыслы. «Домовец» же как субъект культа стремится уподобиться объекту и стать его частью.

Медиальное авторское пространство трансгрессирует в виртуальное во множественных формах реализации (от перцептуальной до фактуальной), преодолевает границы текста. Культурогенерирующий характер литературы проявлен в едином потоке виртуализации, который сокращает дистанции и преображает повседневность и интерсубъективную реальность. Трансгрессия определяется не только семиотическими структурами, их взаимным преодолением предела (например, трансгрессивная ситуация текста в тексте), но и фактами действительности. «Жестом в сторону предела» являются: вырывающийся за границы литературности текст; пространственная модель, нарушающая текстуальную дискретность, переходящая в виртуальность и за её пределы.

# Заключение

Завершая актуальное исследование, необходимо систематизировать полученные в ходе него результаты. На предварительном этапе изучения был описан ряд доминирующих модусов интерпретации романа М. Петросян: отождествление пространства и текста, указание на множественные версии трактовок, восприятие Дома как персонажа, как персонификации «нечто» (эпохи, человечества, культуры и пр.), как мифопоэтической модели мироустройства, как аллегории. Всем этим разнонаправленным взглядам сопутствовал неизменный фокус на целом — на пространстве и трудность его формульного обобщения. Первый этап исследования определил концептуальный вектор дальнейшего рассмотрения: была пунктирной линией очерчена история осмысления пространственности (через телесность, через объекты-расположения), когда пространство достигло абстрактного представления, его человек приступил к его апробированию в качестве призмы для рассмотрения фактов культуры. Пространство в литературоведении не миновало общечеловеческого вопроса о его взаимосвязи к другим первофеноменом восприятия, со временем. В рамках спецификации выбранного материала, удалось выяснить несколько вещей: во-первых, пространство как категория поэтики играет роль метафорического связывания энтропийных элементов неоднородное целое, во-вторых, пространство текста, его вмещение в объективные физические границы заставляет говорить о нем как об акторе коммуникации, наконец, в-третьих, в смоделированном авторском мире не время интенсифицирует пространство, а пространство время. Последнее, равно как и «наполнение» пространства (персонаж, вещь, другие пространства-локусы), овеществляется, а значит оформляется в пространстве (были приведены примеры геометрического закругления времени образами и ментальными конструктами сознания персонажей). Сам текст, как бы, стремясь, к овеществлению (пересечению границы плоскости), наращивает объём: рассматривалась графическая составляющая поэтики (надписи, списки, пункты, шрифты, выделения).Было выяснено, что Дом, с одной стороны, реализуется в семантике жилища (т.е. объекта с очерченными границами), но, с другой стороны, перманентно трансформирует свои границы. Речь здесь идет не только о видимом расщеплении пространства на срединное, ноуменальное, феноменальное и побочные локальности, но и о вмещении в него множества неопределенностей и одновременных избыточностей: расщепление и наполнения как устойчивые процессы единого движения пространства к расширению. Антиномии пространства не сталкиваются, а попеременно заменяют друг друга. Концепция гетеротопии, другого пространства, одним своим существованием отрицающее пространства реальности, с обязательным «раскроем» пространственно-временного континуума, замкнутостью и проницаемостью (и другими признаками) отражается моделью мироустройства «Дом, в котором…». Эта модель, будучи выводима из изначального схематизма человеческого мышления, может преодолевать дискретность текста, выходить за его пределы и даже материализовываться извне читательского опыта.

Отдельное место в исследовании занимал обзор и продолжение некоторых попыток академического общения феномена книги М. Петросян. Метод магического реализма, конституируемый соблюдением баланса ноуменального и феноменального и фузионностью сверхъестественного и реального, представлен целой группой исследователей текста в качестве центрообразующей силы. Примечательно, что, говоря о жанровой атрибуции романа, авторы почти всегда отмечали и новаторство, которое обнаруживается в нем. Так, была сформулирована позиция относительно генетической принадлежности «Дома, в котором…»: колебания (не равные сомнениям в актуализации сверхъествественного) на всех уровнях текстовой организации приводят к одновременности существования постмодернистской игры, мифопоэтических оппозиций, экзистенциальной традиции и других смысловых систем, сиюминутно заменяемых одна другую (отсюда «трафаретное место» дискурса о Доме — «монстр, собранный из кусочков»). Важно, что эта фрагментарность обращается в фрактальность не под воздействием конфликтующих «реальностей», а исключительно сообразно внутреннему синтезу. Явление двойничества, которое было описано и проанализировано в параграфе «О попытках преодоления множественных неопределенностей текста», охватывает не только персонажное поле, но героев с пространством (Слепой-Дом, Слепой-Лес, Табаки-Круги и др.). Кроме того, было выяснено, что места неопределенности в «Доме» непременно сосуществуют с местами семантической избыточности: возможность метафороподобного развертывания любой малозначимой детали. «Выхватывающий точку из целого» взгляд становится характерным перцептивным планом изображения пространства и персонажей.

В параграфе, посвящённом когерентности пространства, была предпринята попытка обнаружения причин сохранения целостности пространственной модели, при постоянных процессах фрагментации (ветвящаяся система персонажей-отражений, распадение сюжетности, лакуны повествования). Выяснилось, что вещь в поэтике «Дома» полисемантична: наделяется семой казуальности на уровне фокуса изображения (случайной предмет «выхватывается» взглядом персонажа) и на уровне сверхъестественного (магически атрибутивная вещь частотно наделяется сюжетообразующей функцией); служит импульсом формирования устойчивого образа персонажа (портреты, героев распадаются на элементы-черты и элементы-вещи, при генерализации последних); оказывается сигналом «внедрения» в срединное пространство других измерений и локусов. Автономные части образуют диегетическую цепь повествуемого мира, а их энтропийность, образовывающая изменяемое «текучее» пространство, предопределяет практически неограниченный потенциал к деструкции и конструированию новой целостности. Так, были описаны пространственные образы «Дома»: границы (маркеры локализации объекта-субъекта и дихотомическое разъединение мира, символы запрета), «другие» локусы (периферийные, сакральные — трехчастная вертикальная модель — Чердак, Жилое пространство, Подвал), «природное» пространство Двора и его самостоятельный гомогенный локус Дуба (соединение верха и низа, внеположное место, гармонизующее-спасительное). Обжитое пространство производит новый виток распада целого на самостоятельные зоны: изолированности (Могильник, Клетки), коллективности (спортзал, столовая, Кофейник) и др. Иллюстрирующим общую тенденцию к фрагментации, оказывается и сюжет, который в повествовательных «наложениях» нарративов, только зародившись, затухает и саморазрушается (детектив-фальшифка Ральф) или оказывается представлен опосредованно, вспышками-напоминаниями (любовные линии персонажей).

Вторая глава работы объединена фокусом внимания, направленного на трансгрессию пространства. Определение побудительного импульса к достраиванию и масштабированию мира «Дома» обнаруживается на уровне системы персонажей, на уровне несвязности, разбросанности элементов художественного целого и, наконец, в всеобщем стремлении «строить жизнь по законам литературы». Следуя логике указанной причинности были последовательно рассмотрены: нарративные стратегии (неосведомленный-всезнающий нарратор), дихотомия персонажного поля (свой-чужой, ноуменальный-феноменальный), коллективные интеракции с иррациональным. Был реконструирован возможный выбор идентификации реципиента. Дробление смыслов и разрушения связности было прослежено на синтаксическом уровне текстовой организации и на уровне подтекстовых обманов-повторений в образной системе романа. Как точки акцентуации восприятия, зоны смысловой неограниченности и как «взрывы референций» были проанализированы интермедиальные и интертекстуальные конструкции поэтики пространства: первые функционируют атрибутивно, символически и как самостоятельное пространство стереофонии (возможен синтез акустического и вербального), вторые действуют как универсалии культуры (англо-американский код) и не являются авторским местом интерпретации, но являют собой новое суверенное пространство символов, фигур, знаков. Отмечена была и трикстерная природа персонажей, самоидентификация с которым заставляет читателя принять подобную роль (трангрессия в художественный жест).

В заключительной части работы представлен первый опыт анализа креативной рецепции субкультуры «домовцев» и фэндома по роману М. Петросян. Был описан имеющийся теоретический фундамент исследования виртуальных феноменов текстопорождения. Определением соотношения «фанона» и «канона» эксплицировались базовые признаки современных практик творческой актуализации смыслов: ориентированность, коллективное знание, вторичность, концентрация на деталях, непрекращающаяся коммуникация-интерпретация. Основанный на этих и на ряде других положений о явлении фанфикшн, был произведен анализ текстов фан-сообщества «Дома, в котором…», который, в свою очередь, позволил подтвердить высказанные ранее предположения. Так, например, разрушаемые изнутри сюжетные линии и множественные лакуны представляют огромный интерес для фикрайтеров, расширяющих пространство Дома. На основе предмета, детали интерьера и второстепенного персонажа, лишь упомянутых в оригинальном произведении, субавторами создаются объемные тексты, продлевающие диалог о «каноне» и продолжающие удовольствие воспринимающего сознания. Модель-пространство не только восстанавливается и увеличивается в текстовых рамках виртуальной культуры, но и воссоздаётся субкультурными практиками повседневности (самоидентификация «домовцев»).

Думается, что настоящее исследование может стать первым шагом на пути понимания феномена массового воспроизведения моделей художественного мира в реальности. Так, продуктивными могут стать контекстуальное и комплексное рассмотрения текстов, модели пространств которых синонимичны концепции гетеротопии М. Фуко и стремятся к воспроизведению в реальности.

# Список литературы

*Художественная литература*

1. Петросян М. Дом, в котором... М.: Livebook/Гаятри, 2009. 957 c.
2. Петросян М. Дом, в котором... (подарочное издание) М.: Livebook / Гаятри, 2021. 992 с.

*Источники*

1. Амирян Т. Н. Три способа типологизации детективного жанра сегодня // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. 2011. №3. С. 146–154.
2. Ауэрбах Э. Мимесис: изображение действительности в западноевропейской литературе: пер. с нем. / Э. Ауэрбах. М.: Прогресс, 1976. 556 с.
3. Барт Р. Текстовой анализ одной новеллы Эдгара По // Барт Р. Избранные работы: Семиотика: Поэтика. М.: Прогресс, 1989. С. 424–462.
4. Барт Р. Удовольствие от текста // Избранные работы: Семиотика: Поэтика: Пер. с фр. / Сост., общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова. М: Прогресс, 1989. С. 462–518.
5. Барт Р. Эффект реальности // Избранные работы: Семиотика: Поэтика: Пер. с фр. / Сост., общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова. М: Прогресс, 1989. С. 392–400.
6. Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике// Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. 504 с.
7. Биякаева А. В. Взаимосвязь уровней художественной реальности в текстах современного магического реализма // Вестник Омского государственного педагогического университета. Гуманитарные исследования. 2017. № 2(15). С. 70–73.
8. Биякаева А. В. Роман М. Петросян «Дом, в котором...» в контексте современной магической прозы: специальность 10.01.01 «Русская литература»: дисс. / Биякаева Алина Викторовна; Ом. гос. ун-т им. Ф. М. Достоевского. Омск, 2017. 186 с.
9. Бодрийяр Ж. Символический обмен и смерть. М.: Добросвет, 2000. 387 с.
10. Булгакова А. А. Топос «Дом» как гетеротопия в романе М. Петросян «Дом, в котором...» // Филологический класс. 2021. №2. С. 167–181.
11. Булдакова Ю. В. Фан-фикшн: научное осмысление маргинального жанра // Universum: филология и искусствоведение. 2015. № 7(20). С. 35–57.
12. Быков Д. Порог, за которым [Электронный ресурс] // GZT.RU. 2010. Режим доступа: <http://www.gzt.ru/column/dmitrii-bykov/-porog-za-kotorym-/291098.html> (Дата обращения 22.05.2022)
13. Виролайнен М. Н. Брачный сюжет как индикатор русских концепций пространства // Гетеротопии: Миры, границы, повествование. Вильнюс: Вильнюсский ун-т, 2015. Т. 57, вып. 2. С. 316–334.
14. Войводич Я. Хронотоп vs гетеротопия (на примере повести «Метель» Владимира Сорокина) // Гетеротопии: Миры, границы, повествование. Вильнюс: Вильнюсский ун-т, 2015. Т. 57, вып. 2. С. 337–346.
15. Вяткина С. В. Синтаксическое своеобразие романа о подростках-инвалидах (М. Петросян. «Дом, в котором…») // МИРС. 2014. №4. С. 90–95.
16. Галина М. Наружность и лес // Новый мир. 2010. №4. С. 189–194.
17. Герчук Ю. Иллюстраторы и интерпретаторы // Наше наследие. №89/90. М., 2009. С. 29–43.
18. Гугнин А. А. Магический реализм в контексте литературы и искусства XX век: феномен и некоторые пути его осмысления.. М., 1998.117 с.
19. Гуссерль Э. Идеи к чистой феноменологии и феноменологической философии. Т.1. М.: Дом интеллектуальной книги., 1999. 489 с.
20. Дубовицкая Д. А. Семантика понятия виртуальности в рамках историко-философского аспекта // Социально-экономические явления и процессы. 2012. №3. С. 177–182.
21. Иванов М. И. Точка зрения и повествовательная идентичность в романе М. Петросян «Дом, в котором...» // Человек, текст, язык в системе социогуманитарного знания: Сборник материалов II Всероссийской научно-практической конференции, Нижний Тагил, 11 апреля 2018 года / отв. ред. И. Л. Чижова. Нижний Тагил: Нижнетагильский государственный социально-педагогический институт (филиал) федерального государственного автономного образовательного учреждения высшего образования "Российский государственный профессионально-педагогический университет", 2018. С. 144–151.
22. Венедиктова Т. Д. К пониманию искусства "лишней детали": моделирование литературной коммуникации // Миргород. № 1, с. 11–25.
23. Изер В. Процесс чтения: феноменологический подход // Современная литературная теория. Антология. М.: Флинта; Наука, 2004. C. 201–225.
24. Кассирер Э. Философия символических форм. Т. 2. Мифологическое мышление. М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2017. 288 с.
25. Кассирер Э. Философия символических форм. Т. 3. Феноменология познания. М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2017. 398 с.
26. Коваленко А. Г. Художественная конфликтология: Структура и поэтика художественного конфликта в русской литературе XX века. М.: Изд-во Рос. ун-та дружбы народов, 2001. 114 с
27. Курячая М. Ю. Хронотоп дома в романе Мариам Петросян «Дом, в котором...» // Проблемы гуманитарных наук и образования в современной России: материалы Всероссийского научно-практического форума, Воронеж, 10–22 апреля 2021 года. Воронеж: Воронежский государственный педагогический университет, 2021. С. 135–139.
28. Лакан Ж. Семинары. Кн. II: «Я» в теории Фрейда и в технике психоанализа. М., 1999. 520 с.
29. Лебедушкина О. П. "Дом, в котором..." Мариам Петросян как "итоговый текст" десятилетия // Филологический класс. 2011. № 25. С. 20–21.
30. Лотман Ю. М. Семиотика культуры и понятие текста // Лотман Ю.М. Избранные статьи: В 3 т. Т. I: Статьи по семиотике и типологии культуры. Таллинн: Александра, 1992. С. 129–132.
31. Мельник Д. А. Рассказывание историй в романе "дом, в котором." Мариам Петросян: смысловые уровни // Вестник Санкт-Петербургского университета. Серия 9. Филология. Востоковедение. Журналистика. 2013. № 3. С. 63–67.
32. Мерло-Понти М. Феноменология восприятия. СПБ.: 1999. С. 265.
33. Мескин В. А. Роман М. Петросян "Дом, в котором..." в контексте литературной традиции магического реализма // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Литературоведение. Журналистика. 2019. Т. 24. № 3. С. 404–413.
34. Мухин А. С. Категории «пространство» и «время» в философии античности, средних веков и Возрождения // Известия РГПУ им. А. И. Герцена. 2007. №37. С. 137–142.
35. Немзер А. Не такие уж мы убогие [Электронный ресурс] // Ruthenia Объединенное гуманитарное издательство. 2009. Режим доступа: [https://www.ruthenia.ru/nemzer/itogi09.html](https://vk.com/away.php?utf=1&to=https%3A%2F%2Fwww.ruthenia.ru%2Fnemzer%2Fitogi09.html)  (Дата обращения 22.05.2022)
36. Ованян М. «Дом, в котором...» – обретенная книга» (интервью с Мариам Петросян) [Электронный ресурс] // Портал Ереван.ру. 2011. Режим доступа: [http://www.litsnab.ru/literature/5771](https://vk.com/away.php?to=http%3A%2F%2Fwww.litsnab.ru%2Fliterature%2F5771&cc_key=) (Дата обращения 22.05.2022)
37. Оверина, К. С. Роман Мариам Петросян "дом, в котором…": метафора и конкретизация // Филологические исследования. Фольклор, литературы и языки народов Европейской части России: формы, модели, механизмы взаимодействия: Сборник статей по итогам Всероссийской научной конференции, Сыктывкар, 09–13 октября 2017 года / Институт языка, литературы и истории Коми НЦ УрО РАН; Министерство национальной политики Республики Коми. – Сыктывкар: Институт языка, литературы и истории Коми НЦ УрО РАН, 2017. С. 280–285.
38. Осипова О. И. Магический реализм сквозь призму художественного конфликта // Научный диалог. 2020. № 11. С. 254–268.
39. Ремизова М. Времени нет // Октябрь. 2012. № 4. [Электронный архив]. Режим доступа: https://magazines.gorky.media/october/2012/4/vremeni-net.htmlhtml (Дата обращения 22.05.2022).
40. Сабо Т. Антропологический и семиотический аспекты трансгрессии в творчестве Л. Улицкой // На перекрестках Востока и Запада: проблемы пограничья в Русской и Центральноевропейских культурах.: Сборник статей / Редколлегия: Н.В. Злыднева (отв.ред.), Ж. Хетени (отв.ред.) [и др.]. М.: Институт славяноведения РАН, 2021. С. 275–294.
41. Сабо Т. Гетеротопии истории и геторотопии наррации (Роман Л. Улицкой «Даниэль Штайн», переводчик) // Гетеротопии: Миры, границы, повествование. Вильнюс: Вильнюсский ун-т, 2015. Т. 57, вып. 2. С. 316–334.
42. Самутина Н. В. Великие читательницы: фанфикшн как форма литературного опыта // Социологическое обозрение. 2013. № 3. С. 137–195.
43. Сартр Ж.-П. Бытие и ничто: Опыт феноменологической онтологии. М., 2000. 639 с.
44. Синегубова К. В. "Охота на Снарка" Л. Кэрролла в романе М. Петросян "дом, в котором..." // Новый филологический вестник. 2021. № 4(59). С. 311–320.
45. Синегубова К. В. Музыкальные коды в романе М. Петросян "Дом, в котором..." // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2020. Т. 13. № 10. С. 50–54.
46. Тодоров Ц. Введение в фантастическую литературу. Перев. с франц. Б. Нарумова. М.: Дом интеллектуальной книги, 1999. 144 с.
47. Топоров В. Н. Миф, Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического: Избранное. М.: Издательская группа «Прогресс»- «Культура», 1995. 624 с.
48. Топоров В. Н. Пространство и текст // Текст: семантика и структура. М., 1983. С. 227–284.
49. Тюпа В.И. Очерк современной нарратологии // Критика и семиотика. Новосибирск, 2002. № 5. С. 5–31.
50. Федорчук М. А. Специфика текстопорождения в фанфикшн (на материале русскоязычных фандомов): дис. ... канд. филол. наук. Орел, 2017. 252 с.
51. Флоренский П. А. Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях. М.: Прогресс, 1993. 321 с.
52. Флоренский П.А. Обратная перспектива // Флоренский П.А. Соч. в 4-х тт. Т. 3 (1). М.: Мысль, 1999, С. 46–98.
53. Фрадкин И. М. Литература периода относительной стабилизации и экономического кризиса (1923–1933) // История немецкой литературы в пяти томах. Т. 5. М., 1976. С. 92–124.
54. Фрейденберг О.М. Поэтика сюжета и жанра. М.: Лабиринт, 1997. 448 с.
55. Фуко М. Другие пространства // Интеллектуалы и власть: Избранные политические статьи, выступления и интервью. М.: Праксис, 2006. Ч. 3. С. 191–204.
56. Фуко М. О трансгрессии // Танатография эроса: Жорж Батай и французская мысль середины XX века. Санкт-Петербург: Мифрил, 1994. 346 с.
57. Фуко, М. Что такое автор? / М. Фуко; сост. И. В. Кабанова // Современная литературная теория. Антология. М.: Флинта, Наука, 2004. С. 70–91.
58. Хайдеггер М. Бытие и время. Пер. с нем. В.В. Бибихина. Харьков: Фолио, 2003. 503 с.
59. Черняк М.А. Литература для «взрослых детей» и «инфантильных взрослых»: к вопросу о чтении современных подростков // Библиотечное дело. 2011. №11 (149). С. 11–17.
60. Шалина М. А. Символика пространства в романе М. Петросян «дом, в котором...»  // Формирование профессиональной компетентности филолога в поликультурной образовательной среде. Симферополь. 2021.  С. 243–248.
61. Шпенглер О. Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории. Т. 1: Гештальт и действительность / Пер. с нем. М.: Мысль, 1993. 663 с.
62. Эко У. Роль читателя. Исследования по семиотике текста [Текст] / У. Эко; пер. с англ. и итал. С. Д. Серебряного. СПб.: Симпозиум, 2007. 502 с.
63. Эко У. Шесть прогулок в литературных лесах [Текст] / У. Эко; пер. с англ. А. Глебовой. СПб.: Симпозиум, 2007. 285 с.
64. Jenkins H. Textual Poachers: Television Fans and Participatory Culture. N.Y., 1992. 346 p.
65. Jenkins H. Convergence Culture Where Old and New Media Collide. N.Y.: New York University Press, 2006. 336 p.
66. Eco U. Unlimited semiosis and Drift: Pragmaticism vs. "Pragmatism" in The limits of interpretation. 41 p.
67. Derecho A. Archontic Literature: A Definition, a History, and Several Theories of Fan Fiction. Fan Fiction and Fan Communities in the Age of the Internet (eds. K. Hellekson, K. Busse), Jefferson: McFarland, 2006. pp. 61–78.
68. Sinegubova K. V. Bob Dylan’s “Tarantula” in the structure of Mariam Petrosyan’s novel “The Gray Hous” (“The House in which…”) // Новый филологический вестник. 2019. № 3(50). С. 261–269.
69. Hebdige D. Subculture: The meaning of style. L.: Methuen, 1979. 208 р.
70. Wolf W. Intermediality Revisited Reflections on Word and Music Relations in the Context of a General Typology of Intermediality // Word and Music Studies, Vol.4: Essays in Honor of Steven Paul Scher and on Cultural Identity and the Musical Stage. Amsterdam. N.Y.: Rodopi, 2002. p. 27.
71. John Dewey: Art as Experience (1934). In: John Dewey The Later Works, 1925-1953. Ed. Jo Ann Boydston. Carbondale 2008, vol.10, p.244.
72. Frye N. Northrop Frye On Twentieth-Century Literature / ed. Glen Robert Gill. University of Toronto Press, 2010. Vol. 29. 465 p.
73. Bolt D. The Metanarrative of Blindness: A Rereading of Twentieth-Century Anglophone Writing. University of Michigan Press: Ann Arbor, 2014. 167 p.

*Материалы фанфикшн текстов*

1. Волчьи ягоды [Электронный ресурс] // Книга фанфиков. Режим доступа: [https://ficbook.net/readfic/12113526](https://vk.com/away.php?to=https%3A%2F%2Fficbook.net%2Freadfic%2F12113526&cc_key=) (Дата обращения 22.05.2022).  
   Дом и его жизнь [Электронный ресурс] // Книга фанфиков. Режим доступа: [https://ficbook.net/readfic/11232543/29560784](https://vk.com/away.php?to=https%3A%2F%2Fficbook.net%2Freadfic%2F11232543%2F29560784&cc_key=) (Дата обращения 22.05.2022).
2. Фандом «Дом, в котором…» ягоды [Электронный ресурс] // Фанфикс. Режим доступа: [https://fanfics.me/fandom20](https://vk.com/away.php?to=https%3A%2F%2Ffanfics.me%2Ffandom20&cc_key=) (Дата обращения 22.05.2022).
3. Незрячий круг [Электронный ресурс] // Книга фанфиков. Режим доступа: [https://ficbook.net/readfic/12059325](https://vk.com/away.php?to=https%3A%2F%2Fficbook.net%2Freadfic%2F12059325&cc_key=) (Дата обращения 22.05.2022).
4. Ночь памяти [Электронный ресурс] // Книга фанфиков. Режим доступа: [https://ficbook.net/readfic/2019402](https://vk.com/away.php?to=https%3A%2F%2Fficbook.net%2Freadfic%2F2019402&cc_key=) (Дата обращения 22.05.2022).
5. Грошовая сюита [Электронный ресурс] // Книга фанфиков. Режим доступа: [https://ficbook.net/readfic/11835920](https://vk.com/away.php?to=https%3A%2F%2Fficbook.net%2Freadfic%2F11835920&cc_key=) (Дата обращения 22.05.2022).
6. Все метки [Электронный ресурс] // Книга фанфиков. Режим доступа [https://ficbook.net/tags](https://vk.com/away.php?to=https%3A%2F%2Fficbook.net%2Ftags&cc_key=) (Дата обращения 22.05.2022).
7. Жанры [Электронный ресурс] // Фикбук и всё, что с ними связано. Режим доступа: [https://clck.ru/h2F2J](https://vk.com/away.php?to=https%3A%2F%2Fclck.ru%2Fh2F2J&cc_key=) (Дата обращения 22.05.2022).
8. Портал фанфикшн [Электронный ресурс]. Режим доступа: http: //[fanfics.info](https://vk.com/away.php?to=http%3A%2F%2Ffanfics.info&cc_key=) (Дата обращения 22.05.2022).

1. Лебедушкина О. П. "Дом, в котором..." Мариам Петросян как "итоговый текст" десятилетия // Филологический класс. 2011. № 25. С. 20−21. [↑](#footnote-ref-1)
2. Подробнее об этом см.: Юзефович Г. Мариам Петросян: «Новых книг от меня ждать не стоит» [Электронный ресурс] // Частный корреспондент. 2010. Режим доступа: [https://clck.ru/hn88T](https://vk.com/away.php?utf=1&to=https%3A%2F%2Fclck.ru%2Fhn88T) (Дата обращения 22.05.2022) [↑](#footnote-ref-2)
3. Мифопоэтический анализ романа М. Петросян был многократно применим в контекстуальных рамках исследования современной магической прозы (К. Ю. Половинко, О. И. Осипова, А. В. Биякаева, В. А. Валуйская, Т. С. Шпанчук и др.). [↑](#footnote-ref-3)
4. Галина М. Наружность и лес // Новый мир. 2010. №4. С. 189−194. [↑](#footnote-ref-4)
5. Черняк М.А. Литература для «взрослых детей» и «инфантильных взрослых»: к вопросу о чтении современных подростков // Библиотечное дело. 2011. №11 (149). С. 11−17.  [↑](#footnote-ref-5)
6. Подробнее об этом см.: Лакан Ж. Семинары. Кн. II: «Я» в теории Фрейда и в технике психоанализа. М., 1999. 520 с. [↑](#footnote-ref-6)
7. Сартр Ж.-П. Бытие и ничто: Опыт феноменологической онтологии. М., 2000. 639 с. [↑](#footnote-ref-7)
8. Немзер А. Не такие уж мы убогие [Электронный ресурс] // Ruthenia Объединенное гуманитарное издательство. 2009. Режим доступа: [https://www.ruthenia.ru/nemzer/itogi09.html](https://vk.com/away.php?utf=1&to=https%3A%2F%2Fwww.ruthenia.ru%2Fnemzer%2Fitogi09.html) (Дата обращения 22.05.2022) [↑](#footnote-ref-8)
9. Сложность обобщения может заключаться в исходной фрагментарности художественного пространства «Дом, в котором…» и в смысловой избыточности каждого из фрагментов. Подробнее о версиях М. Галиной см.: Галина М. Наружность и лес // Новый мир. 2010. №4. С. 189−194. [↑](#footnote-ref-9)
10. Ремизова М. Времени нет // Октябрь. 2012. № 4. [Электронный архив]. Режим доступа: https://magazines.gorky.media/october/2012/4/vremeni-net.htmlhtml (Дата обращения 22.05.2022). [↑](#footnote-ref-10)
11. Быков Д. Порог, за которым [Электронный ресурс] // GZT.RU. 2010. Режим доступа: <http://www.gzt.ru/column/dmitrii-bykov/-porog-za-kotorym-/291098.html> (Дата обращения 22.05.2022) [↑](#footnote-ref-11)
12. Лебедушкина О. П. "Дом, в котором..." Мариам Петросян как "итоговый текст" десятилетия // Филологический класс. 2011. № 25. С. 20−21. [↑](#footnote-ref-12)
13. Шалина М. А. Символика пространства в романе М. Петросян «дом, в котором...»  // Формирование профессиональной компетентности филолога в поликультурной образовательной среде. Симферополь. 2021.  С. 243−248. [↑](#footnote-ref-13)
14. Подробнее об этом см: Мухин А. С. Категории «пространство» и «время» в философии античности, средних веков и Возрождения // Известия РГПУ им. А. И. Герцена. 2007. №37. С. 137−142. [↑](#footnote-ref-14)
15. Шпенглер О. Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории. Т. 1: Гештальт и действительность / Пер. с нем. М.: Мысль, 1993. 663 с. [↑](#footnote-ref-15)
16. Флоренский П. А. Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях. М.: Прогресс, 1993. 321 с.

    Флоренский П.А. Обратная перспектива // Флоренский П.А. Соч. в 4-х тт. Т. 3 (1). М.: Мысль, 1999, С. 46−98. [↑](#footnote-ref-16)
17. Хайдеггер М. Бытие и время. Пер. с нем. В.В. Бибихина. Харьков: Фолио, 2003. 503 с. [↑](#footnote-ref-17)
18. Гуссерль Э. Идеи к чистой феноменологии и феноменологической философии. Т.1. М.: Дом интеллектуальной книги., 1999. С. 199. [↑](#footnote-ref-18)
19. Мерло-Понти М. Феноменология восприятия. СПБ.: 1999. С. 265. [↑](#footnote-ref-19)
20. Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике // Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 108. [↑](#footnote-ref-20)
21. О темпоральной картине мира подробно расссказывает С. А. Чугунова в статье «Образ времени в различных культурах»: сопоставление концепций времени представителями феноменологического подхода и теории концептуальной метафоры. Один из выводов исследования заключается в обнаружении межкультурной универсалии восприятия времени — его опредмечивание (замещение внешних событий сознанием). Об этом см.: Чугунова С. А. Образ времени в различных культурах: обзор // Вопросы психолингвистики. 2008. №7. С. 122−129. [↑](#footnote-ref-21)
22. О. М. Фрейденберг отмечает формулу отождествления прасознания, где «время воспринимается пространственно, ’год’ отождествляется с небом, солнцем, землей и т.д., и есть не что иное, как сам общественный коллектив в лице своего вожака» Подробнее об этом см.: Фрейденберг О.М. Поэтика сюжета и жанра. М.: Лабиринт, 1997. 448 с. [↑](#footnote-ref-22)
23. Лотман Ю. М. Проблемы художественного пространства в прозе Н. В. Гоголя // Труды по русской славянской филологии. Тарту, 1968. Вып. 202. С. 10. [↑](#footnote-ref-23)
24. Топоров В. Н. (1983). Пространство и текст // Текст: семантика и структура / Отв. ред. Цивьян Т. В. М.: Наука. С. 227−285. [↑](#footnote-ref-24)
25. Понятие «креативная рецепция» традиционно соотносится исследователями с практиками завершения незаконченных произведений. «Собранный из кусочков» текст, каждый элемент которого рассчитан на внешнее связывание и достройку, возможно, по силе стимула к созавершению оказывается равен тексту фактически незаконченному. [↑](#footnote-ref-25)
26. Фуко М. Другие пространства // Интеллектуалы и власть: Избранные политические статьи, выступления и интервью. М.: Праксис, 2006. Ч. 3. С. 191−204. [↑](#footnote-ref-26)
27. Обосновывая продуктивность апробации концепции Фуко на материалах культурного производства, Э. Г. Шестакова, говорит о возникновении побочных терминов, например, иетротопии (создание сакральных пространств как творческая практика). Меж тем, исследовательница ставит вопрос об адаптации философской теории к теории литературы: метод или метафоротворческая интерпретация? Подробнее об этом см.: Шестакова Э. Г. Гетеротопия – рабочее понятие современной гуманитаристики: Литературоведческий аспект // Критика и семиотика. Новосибирск, 2014. № 1. С. 58−72. [↑](#footnote-ref-27)
28. Кулькина В.М. Гетеротопия как способ анализа пространства. (Обзор) // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Сер. 7, Литературоведение: Реферативный журнал. 2018. №2. С. 22−28. [↑](#footnote-ref-28)
29. П. Джонсон выявляет два процесса самосозидания гетеротопии: отражение и деформация (искажение). Иллюстрируя это положение, ученый рассматривает феномен Диснейлэнда как пространства стёртых границ эмпирического и воображаемого. Об этом см.: Johnson P. The geographies of heterotopia // Geography compass. Medford, 2013. Vol. 11, N 7. P. 790−803. [↑](#footnote-ref-29)
30. Гетеротопии: Миры, границы, повествование. Вильнюс: Вильнюсский ун-т, 2015. Т. 57, вып. 2. 416 с. [↑](#footnote-ref-30)
31. Сабо Т. Гетеротопии истории и геторотопии наррации (Роман Л. Улицкой «Даниэль Штайн», переводчик) // Гетеротопии: Миры, границы, повествование. Вильнюс: Вильнюсский ун-т, 2015. Т. 57, вып. 2. С. 316−334. [↑](#footnote-ref-31)
32. Войводич Я. Хронотоп vs гетеротопия (на примере повести «Метель» Владимира Сорокина) // Гетеротопии: Миры, границы, повествование. Вильнюс: Вильнюсский ун-т, 2015. Т. 57, вып. 2. С. 337−346. [↑](#footnote-ref-32)
33. Виролайнен М. Н. Брачный сюжет как индикатор русских концепций пространства // Гетеротопии: Миры, границы, повествование. Вильнюс: Вильнюсский ун-т, 2015. Т. 57, вып. 2. С. 316−334 [↑](#footnote-ref-33)
34. Булгакова А. А. Топос «Дом» как гетеротопия в романе М. Петросян «Дом, в котором...» // Филологический класс. 2021. №2. С. 167−181. [↑](#footnote-ref-34)
35. О. М. Фрейденберг говорит о специфическом «восприятие пространства как вещи, с определенной структурой, при тождестве величины и формы» и о «связи времени и пространства с заполняющим их содержанием и тождество части — целому, единичного — общему, вещи — свойству.». Подробнее об этом см.: Фрейденберг О.М. Поэтика сюжета и жанра. М.: Лабиринт, 1997. 448 с. [↑](#footnote-ref-35)
36. Четырёхуровневая модель культуры — концепция динамики культурного космоса М. Н. Виролайнен. Верхний и упорядочивающий уровень назван каноном, за ним следует уровень слова и парадигма, а последний уровень заключает непосредственное бытие. Эта модель постоянно подвергается искажению, иерархическому замещению одного поля другим. Миропорядок (канонический, четырёхуровневый) не мог не формироваться на границе хаоса и космоса, и, представляется, что именно он в интонации исследовательницы существует как идеальная система. Для настоящего исследования, рассматривающего такие рецептивные практики как воспроизведение художественного пространства (мыслимого «канона») в реальности, интересен сам механизм внутренней пространственной гармонизации (через которую проходит рецепция «домовца»). Подробнее см.: Виролайнен М. Исторические метаморфозы русской словесности. СПб.: Амфора. ТИД Амфора, 2007. 495 с. [↑](#footnote-ref-36)
37. Бодрийяр, Ж. Символический обмен и смерть / Ж. Бодрийяр; пер. с франц. С.Н. Зенкина. М.: «Добросвет», 2000. 387 с. [↑](#footnote-ref-37)
38. Идея трансцендентного творчества и свободы «для» и свободы «от». См.: Бердяев Н.А. Смысл творчества. М.: АСТ, Астрель, 2010. 358 с. [↑](#footnote-ref-38)
39. Кассирер Э. Философия символических форм. Т. 2. Мифологическое мышление. М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2017. 288 с. [↑](#footnote-ref-39)
40. А. Карпентьер развил идею «чудесной реальности», которая оказала непосредственное влияние на метод магического реализме. Подробнее о генезисе магического реализма см.:  
    Гугнин А. А. Магический реализм в контексте литературы и искусства XX век: феномен и некоторые пути его осмысления.. М., 1998. 117 с. [↑](#footnote-ref-40)
41. Гавриков В.А. Рецепция классической американской научной фантастики в современной российской прозе: случай Льва Наумова // ART LOGOS. 2019. №1 (6). С. 52−62. [↑](#footnote-ref-41)
42. Биякаева А. В. Роман М. Петросян «Дом, в котором...» в контексте современной магической прозы: специальность 10.01.01 «Русская литература»: дисс. / Биякаева Алина Викторовна; Ом. гос. ун-т им. Ф. М. Достоевского. Омск, 2017. 186 с. [↑](#footnote-ref-42)
43. Биякаева А. В. Взаимосвязь уровней художественной реальности в текстах современного магического реализма // Вестник Омского государственного педагогического университета. Гуманитарные исследования. 2017. № 2(15). С. 70−73. [↑](#footnote-ref-43)
44. Мескин В. А., Гайдаш Л. В. Роман М. Петросян «Дом, в котором...» в контексте литературной традиции магического реализма // Вестник российского университета дружбы народов. Серия: Литературоведение. Журналистика. 2019. № 3. Т. 24. С. 404−413. [↑](#footnote-ref-44)
45. Шпанчук, Т. С. Дом как лабиринт в романе Мариам Петросян «Дом, в котором...» // Наука и инновации в XXI веке: актуальные вопросы, открытия и достижения: сборник статей XXVIII Международной научно-практической конференции, Пенза, 20 декабря 2021 года. Пенза: Наука и Просвещение (ИП Гуляев Г.Ю.), 2021. С. 175−179. [↑](#footnote-ref-45)
46. Здесь и далее цит. по: Петросян М. Дом, в котором... М.: Livebook/Гаятри,  
    2009. С 432. Далее при ссылке на это издание в скобках будет указан номер страницы. [↑](#footnote-ref-46)
47. Гусев Ю. Художественные конфликты и реальность // Вопросы литературы, № 2, 1986. C. 47. [↑](#footnote-ref-47)
48. Коваленко А. Г. Художественная конфликтология: Структура и поэтика художественного конфликта в русской литературе XX века. М.: Изд-во Рос. ун-та дружбы народов, 2001. 114 с. [↑](#footnote-ref-48)
49. Осипова О. И. Магический реализм сквозь призму художественного конфликта // Научный диалог. 2020. № 11. С. 254−268. [↑](#footnote-ref-49)
50. Антитеза в романе М. Петросян — значимый, но не центрообразующий элемент поэтики. Так, столкновение пространств и героев не исключает их тождества и внутреннего расподобления (причем, между персонажным полем и пространством). [↑](#footnote-ref-50)
51. Конфигурация линии в пространстве может обращаться в знак, символическую формулу, но может и оставаться частью геометрической абстракции. Пространство Дома-здания всегда неоднородно, оно анизотропно, его границы наделяются знаковостью: например, младшие в иерархии Дома подчиняются множественным запретам, материализованным в контурных образах-границах (двери, стекла, стены). Ср.: Кассирер Э. Философия символических форм. Т.2. С. 99−101. [↑](#footnote-ref-51)
52. Не вошедший в первое издание эпизод см.: Петросян М. Дом, в котором... (подарочное издание) М.: Livebook / Гаятри, 2021.С. 878.  [↑](#footnote-ref-52)
53. Аллегория как ассоциативный ряд в динамике, в повествовательной последовательности, отсылающий читателя к другой структуре ассоциаций (систематическое возвращение и одновременность). Подробнее об этом см.: Frye, N. Northrop Frye On Twentieth-Century Literature / ed. Glen Robert Gill. University of Toronto Press, 2010. Vol. 29. 465 p. Подлинная аллегория характеризуется тематической ориентацией, но тематическая интерпретация текста не способно превратить его в аллегорию. является Аллегория есть «структурный элемент литературы». См. также: Frye N. Anatomy of Criticism. N.Y.: Atheneum, 1969. P. 54. [↑](#footnote-ref-53)
54. Рогова Е. Н., Яницкий Л. С. Тема болезни и ее функции в романе М. Петросян «Дом, в котором…» // Новый филологический вестник. 2020. №4 (55). С. 226−238. [↑](#footnote-ref-54)
55. Хализев В. Мотив // Теория литературы. М.: Высш. школа, 1999. С. 172−174. [↑](#footnote-ref-55)
56. Bolt D. The Metanarrative of Blindness: A Rereading of Twentieth-Century Anglophone Writing. University of Michigan Press: Ann Arbor, 2014. 167 p. [↑](#footnote-ref-56)
57. Венедиктова Т. Д. К пониманию искусства "лишней детали": моделирование литературной коммуникации // Миргород. № 1, с. 11−25. [↑](#footnote-ref-57)
58. Оверина К. С. Визуальные образы в романе М. Петросян «Дом, в котором…» // XLV Международная филологическая научная конференция. Тезисы докладов. Санкт-Петербург, 2016. С. 49−50. [↑](#footnote-ref-58)
59. Ауэрбах Э. Мимесис: изображение действительности в западноевропейской литературе: пер. с нем. / Э. Ауэрбах. М.: Прогресс, 1976. 556 с. [↑](#footnote-ref-59)
60. John Dewey: Art as Experience (1934). In: John Dewey The Later Works, 1925-1953. Ed. Jo Ann Boydston. Carbondale 2008, vol.10, p.244. [↑](#footnote-ref-60)
61. Барт Р. Эффект реальности // Избранные работы: Семиотика: Поэтика: Пер. с фр. / Сост., общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова. М: Прогресс, 1989. С. 392−400. [↑](#footnote-ref-61)
62. Фрадкин И. М. Литература периода относительной стабилизации и экономического кризиса (1923-1933) // История немецкой литературы в пяти томах. Т. 5. М., 1976. С. 92−124. [↑](#footnote-ref-62)
63. Согласно типологии фантастического Тодорова, сверхъестественное существует в литературе с одним обязательным условием: «сомнения как читателя, так и героя, которые должны решить, принадлежат ли воспринимаемые ими явления к «реальности» в том виде, как она существует в общем мнении». Граница между физическим и ментальным перестаёт быть непроницаемой, в силу вступают метаморфозы и всепричинность (пандетерминизм). Подробнее об этом см.: Тодоров Ц. Введение в фантастическую литературу. Перев. с франц. Б. Нарумова. М.: Дом интеллектуальной книги, 1999. 144 с. [↑](#footnote-ref-63)
64. Коллекционирование может быть противопоставлено собирательству: первое проистекает из удовольствия целостности (коллекционеры остро чувствуют «брешь» своей коллекции и стремятся к её устранению). Собирателем не движет абстрактная идея, ценность для него представляет фрагментарность: увеличение количества предметов всегда бессистемно и интуитивно, фрагмент самоценен и соположен другим фрагментам только расположением в пространстве. Собирательство в романе М. Петросян включается в общий мотив мусора: бесполезный бессмысленный предмет наделяется трансцендентностью, которая затем подвергается деструкции и наоборот. [↑](#footnote-ref-64)
65. Текст, который сам по себе пространствен, размещен в физическом пространстве и наделяется его признаками, оказывается способен «вырваться» за пределы плоскости, нарастить объём. См.: Топоров В. Н. Пространство и текст // Текст: семантика и структура. М., 1983. С. 227-284. [↑](#footnote-ref-65)
66. Петросян М. Дом, в котором... (подарочное издание) М.: Livebook / Гаятри, 2021. 992 с.  [↑](#footnote-ref-66)
67. Подробнее об этом см.: Ованян М. «Дом, в котором...» – обретенная книга» (интервью с Мариам Петросян) [Электронный ресурс] // Портал Ереван.ру. 2011. Режим доступа: [http://www.litsnab.ru/literature/5771](https://vk.com/away.php?utf=1&to=http%3A%2F%2Fwww.litsnab.ru%2Fliterature%2F5771) (Дата обращения 22.05.2022). [↑](#footnote-ref-67)
68. Тюпа В.И. Очерк современной нарратологии // Критика и семиотика. Новосибирск, 2002. № 5. С. 19 [↑](#footnote-ref-68)
69. Амирян Т. Н. Три способа типологизации детективного жанра сегодня // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. 2011. №3. 146−154. [↑](#footnote-ref-69)
70. Юзефович Г. Мариам Петросян: «Новых книг от меня ждать не стоит» [Электронный ресурс] // Частный корреспондент. 2010. Режим доступа: [https://clck.ru/hn88T](https://vk.com/away.php?utf=1&to=https%3A%2F%2Fclck.ru%2Fhn88T) (Дата обращения 22.05.2022) [↑](#footnote-ref-70)
71. Субъект-носитель смысла превращается в субъекта-производителя смыслов. Интерпретация, порождаемая напряжением между двумя полюсами (неопределенность и «ирония»), которая в интенции Изера, ограничена текстуально, сегодня пересекает границы не только умозрительные, но и эмпирические (интерпретация реализуется в модели повседневной реальности). [↑](#footnote-ref-71)
72. Эко У. Шесть прогулок в литературных лесах / У. Эко; пер. с англ. А. Глебовой. СПб.: Симпозиум, 2007. С. 237. [↑](#footnote-ref-72)
73. Иванов М. И. Точка зрения и повествовательная идентичность в романе М. Петросян «Дом, в котором...» // Человек, текст, язык в системе социогуманитарного знания: Сборник материалов II Всероссийской научно-практической конференции, Нижний Тагил, 11 апреля 2018 года / отв. ред. И. Л. Чижова. Нижний Тагил: Нижнетагильский государственный социально-педагогический институт (филиал) федерального государственного автономного образовательного учреждения высшего образования "Российский государственный профессионально-педагогический университет", 2018. С. 144−151. [↑](#footnote-ref-73)
74. Eco U. Unlimited semiosis and Drift: Pragmaticism vs. "Pragmatism" in The limits of interpretation. Р. 41. [↑](#footnote-ref-74)
75. Эко У. Шесть прогулок в литературных лесах / У. Эко; пер. с англ. А. Глебовой. СПб.: Симпозиум, 2007. С. 239−243. [↑](#footnote-ref-75)
76. Книга Фанфиков «Дом, в котором…» [Электронный ресурс] // Ficbook. Режим доступа: <https://ficbook.net/fanfiction/books/petrosjan_miriam__dom__v_kotorom> (Дата обращения 22.05.2022). [↑](#footnote-ref-76)
77. «Канон» — ориентир любого продукта фанфикшн, который мыслится как ценность, идеальная структура (может являться кинофильмом, текстом, иллюстрацией — первоисточником). «Фанон» оказывается результатом коллективно накопленного знания о «каноне», формулой интерпретации, которая воспринимается сообществом как единственно верная (в «фанон» входит и «эксклюзивное» обладание знанием всех фактов художественного мира, а также пути его создания). [↑](#footnote-ref-77)
78. Изер В. Процесс чтения: феноменологический подход // Современная литературная теория. Антология. М.: Флинта; Наука, 2004. C. 201−225. [↑](#footnote-ref-78)
79. Подробнее о синтаксической сегментации романа см.: Вяткина Светлана Вадимовна Синтаксическое своеобразие романа о подростках-инвалидах (М. Петросян. «Дом, в котором. . . ») // МИРС. 2014. №4. С. 90−95. [↑](#footnote-ref-79)
80. Изер В. Процесс чтения: феноменологический подход // Современная литературная теория. Антология. М.: Флинта; Наука, 2004. C. 201−225. [↑](#footnote-ref-80)
81. Барт Р. Текстовой анализ одной новеллы Эдгара По.// Барт Р. Избранные работы: Семиотика: Поэтика. М.: Прогресс, 1989. С. 424 [↑](#footnote-ref-81)
82. К. В. Синегубова датирует время интермедии приблизительно 1973 г., а время фабулы 1982 г.. Подробный анализ см.: Синегубова, К. В. Музыкальные коды в романе М. Петросян «Дом, в котором...» // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2020. Т. 13. № 10. С. 50−54. [↑](#footnote-ref-82)
83. Wolf W. Intermediality Revisited Reflections on Word and Music Relations in the Context of a General Typology of Intermediality // Word and Music Studies, Vol.4: Essays in Honor of Steven Paul Scher and on Cultural Identity and the Musical Stage. Amsterdam-N.Y.: Rodopi, 2002. p. 27. [↑](#footnote-ref-83)
84. Кассирер Э. Философия символических форм. Т. 3: Феноменология познания / пер. с нем. С. А. Ромашко. М.: СПб.: Университетская книга, 2002. 398 с. [↑](#footnote-ref-84)
85. Барт Р. Текстовой анализ одной новеллы Эдгара По.// Барт Р. Избранные работы: Семиотика: Поэтика. М.: Прогресс, 1989. С. 460. [↑](#footnote-ref-85)
86. Термин «образцовый читатель» У. Эко противостоит пассивному «подразумеваемому читателю» В. Изера.

    Второй мыслимый субъект обладает привилегией, «точкой зрения», первый же встроен в текст и выполняет пред-заданную функцию, «играет по правилам». См. Эко У. Роль Читателя. СПБ., 2005. С. 5. [↑](#footnote-ref-86)
87. Подробнее о значении текста Л. Кэрролла в поэтике «Дома, в котором…» см.: Синегубова К. В. "Охота на Снарка" Л. Кэрролла в романе М. Петросян "дом, в котором..." // Новый филологический вестник. 2021. № 4(59). С. 311−320. [↑](#footnote-ref-87)
88. Sinegubova K. V. Bob Dylan’s “Tarantula” in the structure of Mariam Petrosyan’s novel “The Gray Hous” (“The House in which…”)// Новый филологический вестник. 2019. № 3(50). С. 261−269. [↑](#footnote-ref-88)
89. Мельник, Д. А. Рассказывание историй в романе "дом, в котором." Мариам Петросян: смысловые уровни // Вестник Санкт-Петербургского университета. Серия 9. Филология. Востоковедение. Журналистика. 2013. № 3. С. 63−67. [↑](#footnote-ref-89)
90. См.: Барт Р. Удовольствие от текста // Избранные работы: Семиотика: Поэтика: Пер. с фр. / Сост., общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова. М: Прогресс, 1989. С. 462−518. [↑](#footnote-ref-90)
91. Эко У. Шесть прогулок в литературных лесах / У. Эко; пер. с англ. А. Глебовой. СПб.: Симпозиум, 2007. С. 243−249. [↑](#footnote-ref-91)
92. Барт Р. Литература сегодня // Избранные работы: Семиотика: Поэтика: Пер. с фр. / Сост., общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова. М: Прогресс, 1989. С. 239. [↑](#footnote-ref-92)
93. Дубовицкая Д. А. Семантика понятия виртуальности в рамках историко-философского аспекта // Социально-экономические явления и процессы. 2012. №3. С. 177−182. [↑](#footnote-ref-93)
94. Бодрийяр Ж. Символический обмен и смерть. М.: Добросвет, 2000. 387 с. [↑](#footnote-ref-94)
95. Jenkins H. Textual poachers: Television fans and participatory culture. N.Y.: New York University Press, 1992. 424 p. [↑](#footnote-ref-95)
96. Г. Дженкинс, определяя вектор дальнейшего развитие массовой коммуникации, создаёт теорию трансмедийного повествования. Transmedia storytelling — постоянное рассказывание истории, трансляция и ретрансляция смыслов которой происходит множественными каналами, различными платформами и разными средствами мультимедиа. Каждый актор этой коммуникации производит уникальный виток развёртывания трансмедийной истории. Подробнее об этом см.: Jenkins H. Convergence Culture Where Old and New Media Collide. N.Y.: New York University Press, 2006. 336 p. [↑](#footnote-ref-96)
97. Jenkins H. Textual poachers: Television fans and participatory culture. N.Y.: New York University Press, 1992. 424 p. [↑](#footnote-ref-97)
98. Д. Хебдидж, исследуя внутреннюю организацию субкультур, приходит к выводу о предельном значении внешнего позиционирования её членов: стиль (поведения, музыки, одежды и пр.) не только служит меткой отличия, но затрагивает глубинные процессы самосознания. Демонстрация атрибутики участниками субкультур становится попыткой преодоления старой и создания новой идентичности. См.: Hebdige D. Subculture: The meaning of style. L.: Methuen, 1979. 208 р. [↑](#footnote-ref-98)
99. Г. Дженкинс определяет фанатское комментирование как игровую, спекулятивную практику: «фанатов волнует точность деталей, внутренняя связность». Думается, что перекрёстная коммуникация и связанные с ней оценки фан-творчества оказываются сигналом совместного изобретения традиции. Это характерно для виртуальных сообществ: выраженное стремление к упорядочиванию хаотичного информационного мира (виртуальность всегда структурна и всегда неопределенна). См.: Jenkins H. Textual poachers: Television fans and participatory culture. N.Y.: New York University Press, 1992. 424 p. [↑](#footnote-ref-99)
100. Самутина Н. Практика эмоционального чтения и любительская литература (фанфикшн) // Новое литературное обозрение. 2017 ,Т. 143. № 1. С. 246−269. [↑](#footnote-ref-100)
101. Портал фанфикшн. [Электронный ресурс]. Режим доступа: http: //[fanfics.info](https://vk.com/away.php?utf=1&to=http%3A%2F%2Ffanfics.info) (Дата обращения 22.05.2022). [↑](#footnote-ref-101)
102. А. Деричо рассматривает фанфикшн через понятие архива Ж. Деррида: сетевой архив, способный и стремящийся к перманентному расширению, при постоянстве неполноты. Подробнее об этом см.: Derecho A. Archontic Literature: A Definition, a History, and Several Theories of Fan Fiction. Fan Fiction and Fan Communities in the Age of the Internet (eds. K. Hellekson, K. Busse), Jefferson: McFarland, 2006. pp. 61−78. [↑](#footnote-ref-102)
103. Подробное самоописание «жанровой» дифференциации см.: Жанры [Электронный ресурс] // Фикбук и всё, что с ними связано. Режим доступа: <https://clck.ru/h2F2J> (Дата обращения 22.05.2022). [↑](#footnote-ref-103)
104. Самутина Н. В. читательницы: фанфикшн как форма литературного опыта // Социологическое обозрение. 2013. №3. С. 146. [↑](#footnote-ref-104)
105. . О теории фанфикшн см.: Все метки [Электронный ресурс] // Книга фанфиков. Режим доступа <https://ficbook.net/tags> (Дата обращения 22.05.2022). [↑](#footnote-ref-105)
106. Грошовая сюита [Электронный ресурс] // Книга фанфиков. Режим доступа: <https://ficbook.net/readfic/11835920> (Дата обращения 22.05.2022). [↑](#footnote-ref-106)
107. Волчьи ягоды [Электронный ресурс] // Книга фанфиков. Режим доступа: https://ficbook.net/readfic/12113526 (Дата обращения 22.05.2022). [↑](#footnote-ref-107)
108. Дом и его жизнь [Электронный ресурс] // Книга фанфиков. Режим доступа: https://ficbook.net/readfic/11232543/29560784 (Дата обращения 22.05.2022). [↑](#footnote-ref-108)
109. Фонфикшен многократно расширяет персонажное поле. Помимо ориджинал-персонажей, внедренных в пространство «Дома», фанрайтеры «масштабируют» второстепенных героев «канона»: они функционально равны лакунам, пустоте, которую необходимо заполнить. [↑](#footnote-ref-109)
110. См.: Фандом «Дом, в котором…» ягоды [Электронный ресурс] // Фанфикс. Режим доступа: https://fanfics.me/fandom20 (Дата обращения 22.05.2022). [↑](#footnote-ref-110)
111. Незрячий круг [Электронный ресурс] // Книга фанфиков. Режим доступа: <https://ficbook.net/readfic/12059325> (Дата обращения 22.05.2022). [↑](#footnote-ref-111)
112. Ночь памяти [Электронный ресурс] // Книга фанфиков. Режим доступа: <https://ficbook.net/readfic/2019402> (Дата обращения 22.05.2022). [↑](#footnote-ref-112)
113. Предисловие-предупреждение автора // Петросян М. Дом, в котором... (подарочное издание), М.: Livebook / Гаятри, 2021. 992 с [↑](#footnote-ref-113)
114. Кассирер Э. Философия символических форм. Т. 3. Феноменология познания. М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2017.С. 62. [↑](#footnote-ref-114)
115. Фуко М. Другие пространства // Интеллектуалы и власть: Избранные политические статьи, выступления и интервью. М.: Праксис, 2006. Ч. 3. С. 203. [↑](#footnote-ref-115)