



<https://doi.org/10.22455/978-5-9208-0758-8-40-60>
<https://elibrary.ru/BCIFFP>



Научная статья / Research Article
УДК 82.091 + 821.161.1P.0

This is an open access article
Distributed under the Creative Commons
Attribution-NoDerivatives 4.0 (CC BY-ND)

© 2024 г. *Н.В. Ковтун*

«Гетеротопия усадьбы» в романе Ф.В. Гладкова «Цемент»¹

Аннотация: Статья посвящена проблеме «других мест» (М. Фуко) в романе Ф.В. Гладкова «Цемент» (1925), ставшим одним из образцов советского производственного романа. Внимание автора к *гетеротопическим* пространствам как территориям между *не-местом* и *благим местом* связано с желанием передать сам процесс преодоления законов возможного усилиями *нового человека*, который и возводит *город-сад*. Пролетарская идеология, провозглашая *новый мир*, опирается на модели, укорененные в культуре, наделяя их иным значением. На месте прежнего *семейного дома, усадьбы с садом* в романе утверждаются *Детдом им. Крупской, Дом Советов, Клуб Коминтерн*, сакрализованные как реплики Будущего в кромешном настоящем. *Иное* бытие должно было явиться ниоткуда, но иметь черты узнаваемости, чтобы не повергать в шок. В статье анализируется специфика существования в пределах «гетеротопии», как ее понимает писатель и воплощают избранные персонажи. В итоге складывается противоречивая картина грядущего, где не остается мест, приспособленных для *малой жизни*. В таком хронотопе личности в ее обычном понимании (как носителя живой индивидуальности) не существует. Герои романа — либо массы, либо неодоушевленные предметы, судьбы которых отданы партии-Демиургу.

Ключевые слова: Ф.В. Гладков, роман «Цемент», «гетеротопия», усадьба, дом.

Информация об авторе: Наталья Вадимовна Ковтун — доктор филологических наук, профессор, Красноярский государственный педагогический университет им. В.П. Астафьева, ул. Ады Лебедевой, д. 89, 660049 г. Красноярск, Россия; Русская христианская гуманитарная академия им. Ф.М. Достоевского, Набережная реки Фонтанки, д. 15, 191023 г. Санкт-Петербург, Россия.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-6799-4685>

E-mail: nkovtun@mail.ru

Для цитирования: Ковтун Н.В. «Гетеротопия усадьбы» в романе Ф.В. Гладкова «Цемент» // Усадьба и дача в литературе советской эпохи: потери и обрете-

¹ Исследование выполнено в Русской христианской гуманитарной академии им. Ф.М. Достоевского за счет гранта Российского научного фонда № 23-18-00408, <https://rscf.ru/project/23-18-00408/>

ния: коллективная монография / сост. О.А. Богданова; отв. ред. В.Г. Андреева, О.А. Богданова. М.: ИМЛИ РАН, 2024. С. 40–60. (Серия: «Русская усадьба в мировом контексте». Вып. 8). <https://doi.org/10.22455/978-5-9208-0758-8-40-60>

© 2024 г. *Natalya V. Kovtun*

*“Heterotopia of the Estate”
in F.V. Gladkov’s Novel “Cement”²*

Abstract: The article is devoted to the problem of “other places” (according to M. Foucault’s terminology) in F.V. Gladkov’s novel “Cement”, which has become one of the examples of the production novel. The author’s attention to *heterotopic* spaces as territories between *the not-place* and *the good place* is connected with the desire to convey the very process of overcoming the laws of the possible through the efforts of *a new man* who builds a *garden city*. Proletarian ideology, while proclaiming a *new world*, relies, however, on models rooted in culture, endowing them with a different meaning. *The Krupskaya Orphanage, the House of Soviets, the Comintern Club*, sacralised as replicas of the Future in the pitch black present, are established in the place of the former *family home, the estate with a garden*. *The Other* existence had to appear out of nowhere, but it had to have recognisable features so as not to shock. The article analyses the specifics of existence within “heterotopia”, as it is understood by the artist and embodied by selected characters. The result is a contradictory picture of the future, where there are no places adapted for small life. In such a chronotope, personality in its usual sense (as a carrier of individuality) does not exist. The heroes of the novel are either masses or inanimate objects whose fates are given to the Party-Demiurge.

Keywords: F.V. Gladkov, Novel “Cement”, “Heterotopia”, Estate, House.

Information about the author: Natalia V. Kovtun — DSc in Philology, Professor, V.P. Astafiev Krasnoyarsk State Pedagogical University, Ada Lebedeva Str. 89, 660049 Krasnoyarsk, Russia; F.M. Dostoevsky Russian Christian Humanitarian Academy, Fontanka River Emb. 15, 191023 St. Petersburg, Russia.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-6799-4685>

E-mail: nkovtun@mail.ru

For citation: Kovtun, N.V. “‘Heterotopia of the Estate’ in F.V. Gladkov’s Novel ‘Cement’.” *Estate and Dacha in the Literature of the Soviet Era: Losses and Gains: A Collective Monograph*, comp. by O.A. Bogdanova, ex. ed. V.G. Andreeva, O.A. Bogdanova. Moscow, IWL RAS Publ., 2024, issue 8, pp. 40–60. (Series: “Russian Estate in a Global Context”, issue 8). (In Russ.) <https://doi.org/10.22455/978-5-9208-0758-8-40-60>

² This study was carried out at F.M. Dostoevsky Russian Christian Humanitarian Academy with a grant from the Russian Science Foundation (project No. 23-18-00408), <https://rscf.ru/project/23-18-00408/>

Роман Ф.В. Гладкова «Цемент» (1925) — одно из принципиально значимых произведений советской литературы, запечатлевшее процесс разрушения традиционного миропорядка, его ключевых локусов, прежде всего *дома, усадьбы, «дворянского гнезда»*, имевших свою поэтику в классической литературе (автор ориентировался на традиции И.С. Тургенева, И.А. Бунина, А.П. Чехова). Текст Гладкова стал одним из образцов *производственного романа* как основы *соцреалистического канона*. Изначально сюжет строился с учетом реальных впечатлений художника о жизни в революционном Новороссийске, где он работал редактором местной газеты, был прикреплен к парткому цементного завода. Гладков многократно переделывал текст, упрощал поэтику, ретушировал эротическую составляющую, что обернулось стилевым схематизмом: одна из последних переработок относится к 1940 г. — в этой редакции романа образы статуарны, предельно обобщены, сюжет мифологизирован. В статье мы опираемся на каноническую версию романа 1925 г.

В основе произведения лежит история восстановления цементного завода как модели Будущего, *города-сада*, утвердившегося в литературе 1920-х гг. — это и утопические города в текстах бюджетлян³, и героический образ Кузнецкстроя в стихотворении В.В. Маяковского, и шаржированная картина «голубых городов» А.Н. Толстого. В сложившейся парадигме традиционные ценности, на которых устроен «старый мир», подвергаются предельному уничтожению, связываются с *крошечным бытием* (мотивы голода, разрухи, воровства, зверолодей). В понимании целого ряда интеллектуалов начала XX в. (А.А. Богданова, А.М. Горького, О.М. Брика, М.М. Зощенко, Л.М. Леонова, раннего А.П. Платонова⁴) революция — преобразование «ветхого мира», где равнодушию природы и одиночеству личности противостоит «воля к жизни» человека-деятеля, ценой страшных усилий открывающего перспективу *счастья для всех*. Воином-Громобоем, Демиургом провозглашается *голый человек*, остраивающий прошлое, находящийся в постоянной борьбе, движении, обживающий границы, дороги, перекрестки. По сути, так осуществляется бифуркация культурной парадигмы, «взрыв», по Ю.М. Лотману, когда периферия и центр меняются местами, табуированные ритуалы и ценности становятся определяющими⁵. Состояние постреволюционного мира можно определить как *Иное, Другое*,

³ Ворон П.А. «Усадебный топос» и «город будущего» в творчестве Велимира Хлебникова // Артикульт. 2018. № 3 (31). С. 69–78.

⁴ См.: Ковтун Н.В., Проскурина Е.Н., Васильев И.Е. Проект переустройства мира и русская проза начала XX века (А. Богданов и А. Платонов) // Сибирский филологический журнал. 2013. № 2. С. 129–140.

⁵ См.: Лотман Ю.М. Непредсказуемые механизмы культуры. Таллин: TLU Press, 2010. 232 с.

когда прошлое, традиции уже разрушены, новое же только укладывается, призрачно, напоминает сон, галлюцинации.

Само понятие «*другие места*» введено М. Фуко в одноименной статье. «*Другими местами*» становятся наиболее знаковые территории культуры, имеющие фактическую локализацию и соотносящиеся с прочими пространствами особым образом — они «приостанавливают, нейтрализуют или переворачивают всю совокупность отношений, которые тем самым ими обозначаются, отражаются или рефлектируются»⁶. Мотив *иного места* развивается в объективной реальности безучастно к личности, но открывает «возможность для человека увидеть это *другое* пространство, установить с ним связь, основанную на новом взгляде на мир и себя»⁷. «Другие места» одновременно находятся и в связи со всеми остальными, и противостоят им, оспаривают их. М. Фуко в работе 1967 г. называет такие пространства *гетеротопиями*, семантически они близки осуществленной утопии. Ситуация «гетеротопии» позволяет понять «принцип пересечения пространств» (М. Фуко), в случае успеха обогащающий персонажа новым знанием. Сегодня в искусствоведении, дизайне, архитектуре накоплен серьезный опыт по осмыслению функций «других мест», однако своеобразие воплощения «гетеротопии» в художественном тексте становится предметом анализа значительно реже. В статье нас интересует вопрос о характере воплощения «других мест» в романе «Цемент», сама специфика существования в пределах «гетеротопии», как ее понимает художник и воплощают герои.

Подчеркнутое внимание Gladkova к образам инопространства или «*между-пространства*» как территориям между *не-местом* и *благим местом* отнюдь не случайно, автор старается передать процесс преодоления законов возможного, ускорения времени усилиями *нового человека*. То, что кажется наивным, фантастичным буржуазным специалистам, в романе осуществляют трудовые массы. Образы *старинных усадеб, разрушенных «дворянских гнезд», библиотек* как репрезентаций прошлого занимают в тексте важное место, демонстрируя возможности пролетариата по переустройству бытия. Жажда *другого*, радостного мироздания рождает желание раздвинуть границы реальности в *иные пределы*. Главная героиня — Даша Чумалова, наделенная софийными чертами⁸, убеждена, что

⁶ Фуко М. Другие пространства // Интеллектуалы и власть: избранные политические статьи, выступления и интервью. М.: Праксис, 2006. Ч. 3. С. 195.

⁷ Шестакова Э.Г. Гетеротопии города-дачи-курорта в мире И.А. Бунина // Literatūra. 2015. Т. 57, № 5. С. 295.

⁸ См.: Ковтун Н.В. Женщины революции: от Даши Чумаловой к «Комиссаршам» Валентина Распутина // Русская культура под знаком Революции. Дальний Восток, близкая Россия. Белград, Сеул, Сайтама: Логос, 2018. Вып. 2. С. 32–49.

«и солнце стало другим», рабочий класс создает «новую планету, о которой мечтало в веках человечество»⁹.

Пролетарская идеология, провозглашая новый мир, опирается на образы, модели, укорененные в культуре, наделяя их иным, порой прямо противоположным оригиналу значением. На месте прежнего *семейного дома, усадьбы с садом* в романе утверждаются *Детдом им. Крупской, Дом Советов, Дворец труда, Клуб Коминтерн*, сакрализованные как реплики Будущего в кромешном настоящем. *Иное* бытие, описание которого вбирает идеи нищестанства, садомазохизма, должно было явиться ниоткуда, но иметь черты узнаваемости, чтобы не повергать в шок, ужас¹⁰. Сам переход осуществляется через страдание, самоотрицание, смерть, которая всегда «страшная и прекрасная» — инициация, пропуск в Будущее¹¹. Описанная художественная стратегия в целом соответствует историческим реалиям:

Классические усадьбы Европейской России подверглись в советское время уничтожению, разрушению, преобразованию в детские дома, колонии для беспризорных, больницы для туберкулезных и умалишенных, техникумы и ПТУ... Так или иначе они стали гораздо более многообразными культурными ландшафтами, использующими и трансформирующими фундаментальные <...> каторжные образы жестокости, отчаяния и страха утраты даже тонкого культурного слоя¹².

«Цемент» заполнен сценами насилия, жестокости, гибели младенцев, стариков, самих товарищей, не вынесших партийных чисток. Те, в ком черты живого, человеческого сохранены, наиболее уязвимы для Будущего, они оказываются на грани помешательства (образ красавицы Поли Меховой), заканчивают жизнь самоубийством (судьба Цхеладзе), уходят из сюжета (отец Сергея Ивагина). Случившееся никак не оспаривает *оптимистического пафоса* произведения, неизбежно включающего *архаический, демиургический* код, что подчеркнуто и в драме немецкого драматурга Х. Мюллера «Цемент» (1972), написанной по мотивам романа,

⁹ Гладков Ф.В. Цемент: роман. М.: Современник, 1986. С. 29.

¹⁰ Гольдштейн А.Л. Расставание с нарциссом. Опыт поминальной риторики. М.: Новое литературное обозрение, 1997. С. 155.

¹¹ Смирнов И.П. Психодиахронология: психоистория русской литературы от романтизма до наших дней. М.: Новое литературное обозрение, 1994. С. 238–246.

¹² Замятин Д.Н. Русская усадьба: ландшафт и образ // Вестник Евразии. 2006. № 1 (31). С. 88.

где фигуры персонажей подсвечены образами античных *богов и героев*: Геракла, Прометея, Кассандры, Одиссея¹³.

Христианская цивилизация, профанируемая в тексте Gladkova, как стержневой образ представляет именно *дом* — средоточие родовой памяти, традиции. Дом не определяется частным существованием, напротив, парадигма семьи восходит к парадигме *сакральной*: Дом Небесный, Отец Небесный и соотносится с ней.

Дом в жизни человека вытесняет все разрозненное и случайное, неустанно превознося целостность и преемственность. Без его советов человек растрчивал бы себя попусту. Он спасает человека от небесных катаклизмов и защищает в житейских бурях¹⁴.

Будучи соотнесен с осью, стержнем мироздания, дом определяет и порядок жизни окрест, так же как храмовое действо проливается за границы храма, преобразуя внешнее бытие. Гибель дома осознается интеллигенцией начала XX в. как трагедия культуры, на смену которой приходит варварское, скифское начало; не случайно революционеры в «Цементе» наделены азиатскими чертами: у Жидкого «нос — азиатский, с широкими ноздрями»¹⁵, Сергей Ивагин «лысый, с турецким носом»¹⁶. Усадьба же ассоциируется с сокровенным градом Китежем, отступившим за пелену.

Тем не менее в пролетарской культуре профанация образа дворянской усадьбы связывается с мотивами порабощения крестьян, несправедливостью, угнетением «голового», лишённого всего человека. Дом отныне заменяют открытые социальные пространства, пригодные для масс: «Мотив дома в ранней советской прозе, по существу, отсутствует»¹⁷. Здесь утверждаются ценности общественного служения, трудовой аскезы, появляются свои мученики и святые. В романе образ активистки Даши Чумаловой отмечен чертами жесткой аскезы, атрибутирован элементами сакрального: «огненная повязка», наводящая страх, отказ от всего личного. Даша изображается почти исключительно в движении, в дороге или на партийных собраниях. Путь героини связывает общественные страты

¹³ *Котелевская В.В.* Новый Одиссей Хайнера Мюллера: неомифологическая трактовка Октябрьской революции в пьесе «Цемент» // Литература и революция. Век двадцатый. М.: Литфакт, 2018. С. 279–287.

¹⁴ *Башиляр Г.* Поэтика пространства. М.: Ад Маргинем Пресс, 2014. С. 44.

¹⁵ *Гладков Ф.В.* Цемент: роман. С. 38.

¹⁶ Там же. С. 36.

¹⁷ *Великая Н.И.* «Белая гвардия» М. Булгакова: пространственно-временная структура произведения, его концептуальный смысл // Творчество Михаила Булгакова: сб. ст. Томск: Изд-во Томского ун-та, 1991. С. 28–48.

и локусы в единое пространство. Ее муж, вернувшийся с фронта, вынужден признать:

Нет, не та Даша, не прежняя, — та Даша умерла. Эта — иная, с загоревшим лицом, с упрямым подбородком. От красной повязки голова — большая и огнистая¹⁸.

Глеб Чумалов, защищая революцию, выполняет традиционные для мужчины функции защитника-избавителя, Даша же остается хранительницей очага в мире, залитом кровью. Она переживает унижение, боль, а собственное бессилие рождает протест такой силы, что он теснит все личное, вплоть до чувства материнства. Как многие художники начала XX в., как М. Горький в романе «Мать» (1906), Гладков использует христианский код, чтобы эстетизировать коллизию, подняв ее над плоской идеологией. Сакральные черты в образе героини сочетаются с приметам богатства. Даша ходит только впереди, в одежде подчеркнуты brutальные атрибуты («мужская косоворотка»), ее и называют «наша атаманша», «бабий поводырь», что отсылает к национальному архетипу девы-богатырки¹⁹. Героиня оставляет дочку на руках чужих людей, чтобы завоевать ей и всем детям право на *город-сад*. Она, подобно житийному персонажу, уповает на исправление мира, но рассчитывает не на Божественное провидение, а на усилия *Пролетариата-Мессии*.

Образ *дома-гнезда*, где Даша жила до войны, оформляют мотивы света, цветов, тишины, в описании подчеркнуты «уют» и чистота:

На окне дымилась кисейная занавеска, и цветы в плошках на подоконнике переливались огоньками. Глянцем зеркалился крашенный пол, пухло белела кровать, и ласково манила пахучая скатерть²⁰.

За время революции пространство опустошается и остраивается, превращается в *чужое место*, в «заброшенную комнату, с пыльным окном (даже мухи не бились о стекла), с невымытым полом», где душно, «негде повернуться», нечем дышать — «гнездо заброшено и замызгано плесенью»²¹. Если учесть, что «комната и дом — это психологические диаграм-

¹⁸ Гладков Ф.В. Цемент: роман. С. 23.

¹⁹ См.: Зусева-Озкан В.Б. Дева-воительница в литературе русского модернизма: образ, мотивы, сюжеты. М.: Индрик, 2021. 711 с.

²⁰ Гладков Ф.В. Цемент: роман. С. 22.

²¹ Там же. С. 23.

мы»²², то понятно, что нивелируется общее прошлое героев. Ночью они, как и подобает товарищам по общему делу, читают партийную литературу, говорят о заводе, их дочка Нюрка отдана в детдом. Судьба Даши, вплоть до отречения от ребенка, выстраивается как некая матрица образа *новой женщины*:

Советская героиня сначала появилась на страницах периодических изданий как медсестра, комиссар в армии, даже как боец. Она была скромна, тверда, преданна, отважна, смела, трудолюбива, энергична и часто молода. Она не задумывалась о своем личном благополучии. Если она была нужна на фронте, она могла, хотя и с сожалением, оставить своих детей²³.

В этой парадигме — известные героини 1920–1930 гг.: Марютка из повести «Сорок первый» (1924) Б.А. Лавренева, Ольга Зотова из рассказа «Гадюка» (1928) А.Н. Толстого, Тая из романа Н.А. Островского «Как закалялась сталь» (1932–1934), Комиссар из «Оптимистической трагедии» (1932) В.В. Вишневского и др.

Однако новые революционные принципы не обеспечивают счастья в его человеческом измерении, дом не становится прибежищем души. В воспоминаниях Глеба Чумалова картина прежнего уюта накладывается на настоящее и оспаривает его, пространство двоится, ускользает, вызывая тревогу. В противовес аскетичному выбору Даши — судьба ее соседки Моти определена семейными заботами, но и этот опыт сохранения домашнего очага в революционные годы обречен. Умирают Мотины дети, ее избивает вечно пьяный муж, описание их комнаты в Уютной Колонии, где отталкивающе грязно, напоминает картину рабочей слободки из романа М. Горького «Мать». И только перспектива восстановления завода как прообраза *города-сада* открывает надежду на новое материнство. Дом Моти очеловечивается, из кабака, «рабочей конуры» обещает стать *гнездом*. Семейная история героини корректирует в тексте идею жертвенного пути Даши.

Сама аналогия образа пролетариев с *цементом*, скрепляющим опоры *завода-мира*, — ключевая в романе, вполне соответствует канонам новой «производственной культуры». В ноябре 1918 г. проходит митинг под красноречивым названием «Храм или завод?», где О.М. Брик, один из лидеров производственников, выступает с критикой буржуазного ис-

²² Башляр Г. Поэтика пространства. М.: Ад Маргинем Пресс, 2014. С. 84.

²³ Цит. по: Бородина А.В., Бородин Д.Ю. Баба или товарищ? Идеал новой советской женщины в 20-х – 30-х гг. // Женские и гендерные исследования в Тверском гос. ун-те. Тверь: Фолиум, 2000. С. 45–51.

куства, призывая художников делать новые вещи, «идти на фабрики и заводы для творческой работы»²⁴. На этом фоне укрепляется понимание производства как способа создания *новой реальности* для *нового человека*. Ценность отдельной личности нивелируется, женщины превращаются в *работниц, товарищей*, в этой функции их изображают в фильмах, на плакатах: «Важнейшими атрибутами образа являются косынка, красное знамя и дымящие трубы фабрик»²⁵. Героини романа «Цемент» отказываются от прежних функций жены и матери: «Люди подождут, милая Поля, а дело требует постоянного внимания...», — наставляет романтическую подругу Даша Чумалова²⁶. Завод же, напротив, наделяется признаками *женского организма*, который и воздвигает новый Адам.

Рабочие относятся к заводу с необыкновенной нежностью, при соприкосновении с мужскими руками машины оживают, трепещут, подобно возлюбленной: «Всюду чувствовалось его дыхание и первая машинная дрожь»²⁷. Механик Брынза убежден: «Тоска по машине сильнее тоски по зазнобе»²⁸, он же сравнивает дизеля с девчатами: «Они у меня как пила — чистоплотные». Бондарь Савчук обращается к пилам: «Ну-ну, девчатки!.. Поглядим, какие будут ваши песни... Ждите, скоро придут женихи — будут плодить с вами бочары, — не бабам на капусту, а во все края земли...»²⁹. От гигантских маховиков исходят «влажные, горячие волны» и потрясают Глеба «глубинным дыханием». Процесс труда обретает значение осеменения-воздвигания мира, не случайно в образе героя подчеркиваются черты богатырства. Каждое появление Чумалова как воина-«громобоя» сопровождается солнечным лучом. Луч, прорезающий паутину на окнах разрушенного завода, — солярный символ, напоминание о семенах жизни. Засыпанный пылью как прахом столетий мир должно воскресить к иной, радостной жизни. Сюжет обретения вместо земной жены утопически прекрасной России — ключевой в литературе 1920–1930 гг. В этой логике лишними людьми, скопцами названы те, кто не в силах овладеть заводом, — чиновники, буржуазные специалисты, саботирующие восстановление завода-храма: Шрамм «с рыхлым лицом скопца, с золотым пенсне на бабьем носу»³⁰.

²⁴ Брик О. Дренаж искусству // Искусство коммуны. 1918. № 1. С. 1–2.

²⁵ Черняева Е.Н. Формирование идеального образа советского человека в практиках художественной культуры 1920-х гг. // Вестник Кемеровского гос. ун-та культуры и искусств. 2014. № 26. С. 167.

²⁶ Гладков Ф.В. Цемент: роман. С. 119.

²⁷ Там же. С. 193.

²⁸ Там же. С. 93.

²⁹ Там же. С. 94.

³⁰ Там же. С. 77.

Гибельным пространством представлены и дома мещан как «бывших людей». Их комнаты завалены «ненужными» вещами, книгами, покрыты пылью. «Вещи были “обывательщины нити”, которые могли опутать революцию»³¹. Хозяева здесь выглядят истеричными, больными, они часто завернуты в огромные халаты (тут возникает ассоциация с Обломовым), напоминают неодушевленные предметы. Во время конфискации имущества богатых семей именно Даша Чумалова названа хозяйкой, «заботливо отбиравшей вещи и складывающей на разостланные простыни и в дорожные корзины»³². Только «жирную куклу с совиными глазами и желтой шерстью на голове»³³ она оставляет плачущей девочке. Толпа мещан инфантильна, «никому не нужна», дети напуганы, отлучены от города-сада: «Свой страх эти детишки унесут с собою в будущее, потому что страха дети не забывают никогда»³⁴. Из опустошенного пространства родных домов (ситуация *потлача*) толпа раскулаченных уходит в никуда, теряется на периферии мироздания.

Значительное внимание в романе уделено образу дворянской усадьбы, которая осознается в классической литературе воплощением Дома-Души, отсылает к истокам европеизированной русской культуры, сформировавшейся к концу XVIII в. Усадебная мифология трактует усадьбу как «нечто сокровенное и упроченное не только в пространстве, но и во времени, это накопление и оберегание памяти, событий, чувств, образов людей»³⁵. Гранницей, отделяющей культурные пределы от варварства, становятся сад, горы, река, лес, перемещение между которыми создает особую атмосферу, погружает человека в размышления о себе, своем месте в мире. Промежуточные, гетеротопные пространства в классических текстах обычно соседствуют с феноменологическим восприятием бытия.

В романе дворянские усадьбы напоминают склепы, где хлам, старые книги, ассоциирующиеся с западней: «Каждая книга — удавка для человеческой свободы», — считает отец Сергея Ивагина, поклонник киников³⁶. Обитатели усадеб — «живые мертвецы», мумии. Символом этого пространства выступает родовое поместье Ивагиных — «каменный дом с мезонином», образ которого отсылает к поэтике А.П. Чехова. Вокруг дома расположен роскошный фруктовый сад. Здесь «знакомые деревья», тропинки,

³¹ Уварова И. «Вещи тянут к себе в нору...» // Декоративное искусство. 1968. № 9 (130). С. 30.

³² Гладков Ф.В. Цемент: роман. С. 133.

³³ Там же. С. 134.

³⁴ Там же. С. 142.

³⁵ Шестакова Э.Г. Гетеротопии города-дачи-курорта в мире И.А. Бунина. С. 299.

³⁶ Гладков Ф.В. Цемент: роман. С. 88.

напоминающие герою о счастливом детстве. Усадебный сад в классической культуре ассоциируется с далью, лесом, полями, становится мостиком между дворянским имением и миром окрест³⁷. В романе герой, ушедший в Революцию, именно в саду встречает отца и брата — полковника Белой армии. Повод для встречи трагичен — умирает мать, хозяйка дома. Внутренние комнаты усадебного дома заполняет мрак, спальня матери «загромождена одеждой, комодами и ящиками» как следствие уплотнения. Сергея здесь преследуют навязчивые запахи, оживляющие прошлое, которое «чувствуется нудно, до галлюцинаций»³⁸. Запахи становятся устойчивым признаком дворянской усадьбы, они рождают эффект присутствия, каждый запах несет особый смысл, напоминает о минувшем, исторических персонажах, вплоть до личных фантазий и мистики (образы духов предков)³⁹.

Мать находится в забытьи, почти никого не узнает: «Из пухлой безлизы подушки смотрел на Сергея пергаментный череп с черными косицами, прилипшими к яминам щек»⁴⁰. И сын вынужден признать: «Ей действительно лучше умереть...»⁴¹. Учитывая *материнскую функцию* дома, когда образ матери и образ дома сливаются воедино, слова героя звучат пророчески. Описание умирающей ассоциируется в тексте с мотивом «бедного Йорика», в недавнем прошлом — веселого шута, череп которого стал символом бренности земного бытия. Отец Сергея, знаток античной философии, «балаганит» на руинах родового поместья, сам похож на *шута* и *юрода* одновременно: он в «длинной холщовой блузе», «босой и ноги покрыты пылью и струпьями»⁴². К этому эпизоду примыкает описание сцены покаяния белых офицеров, которые хотят сдаться на милость красноармейцев, обрести свое место в новом мире. Название главы «Через Голгофу в Каноссу» — недвусмысленное указание на историю императора Великой Римской империи Генриха IV, отлученного от власти и вымаливающего в Каноссе (Canossa) прощение у римского папы. В роли последнего в романе выступает чекист Чибис, к иронии подобного сближения автор нечувствителен. Так осуществляется мотив *ревизии наследства*, когда прошлый уклад проверяется на уместность в Грядущем и оказывается не востребовавшимся. Пролетариат «разворошил

³⁷ Подробнее см.: *Лихачев Д.С.* Поэзия садов. К семантике садово-парковых стилей. Сад как текст. СПб.: Наука, 1991. 469 с.

³⁸ *Гладков Ф.В.* Цемент: роман. С. 84–91.

³⁹ См.: *Гумбрехт Х.У.* Производство присутствия: чего не может передать значение. М.: Новое литературное обозрение, 2006. 179 с.

⁴⁰ *Гладков Ф.В.* Цемент: роман. С. 89.

⁴¹ Там же. С. 87.

⁴² Там же. С. 86.

эти гнезда» и пытается приспособить под *клубы, детские дома*, но жизнь вдохнуть в эти пределы не в состоянии.

Образ *города-сада* связан в романе с сопутствующими ему новыми общественными образованиями: от *Дома Советов* до *клуба «Коминтерн»*. Последний основан в усадьбе бывшего директора завода, поражающей гармонией *воздуха, природы и камня*, характерной для описания Эдема, известного по библейской книге Бытия.

Дом крепкой стройки из дикого камня трех цветов — желтого, голубого и зеленого. Двумя этажами он выросал глыбой из ребра горы, заросшей ворохами держидерева и туи, и был строг и пуритански прост в архитектуре, как кирха, но богат и расточителен в ажурных верандах, в балконах, в надворных постройках⁴³.

Внутри усадьба напоминает *лабиринт* из «множества комнат, сумеречных коридоров и лестниц с дубовыми обелисками, с фонарями мозаичной работы», отсылающий к опасностям, тайнам Средневековья, «готическим текстам», с элементами которых в советской литературе связывается описание враждебных сил. В драме Х. Мюллера «Цемент» Глеб Чумалов не случайно назван *Одиссеем*, преодолевшим Лабиринт, вышедшим из схватки с Минотавром победителем.

Пространство усадьбы *гетеротопично, фантазно*, заполнено *отражениями* — «художественными панно, с картинами лучших мастеров, с исполинскими зеркалами и тяжелой мебелью»⁴⁴. Перед фасадом — прекрасный фруктовый сад, и вся эта роскошь была достоянием «таинственного старика», который никогда не приближался к рабочим, а после революции «бежал, беспомощный и жалкий». Преобразование усадебных пределов под рабочий клуб начинается с фундаментальной смены приоритетов:

Низ отвели под клуб и ячейки РКП и РКСМ, а верх — под библиотеку и отряд особого назначения. И там, где раньше была строгая тишина, где рабочие не могли проходить по бетонным дорожкам мимо дворца, <...> клубные музыканты ревели в медные трубы и грохотали барабанами⁴⁵.

Затем из домов инженеров собрали книги и свезли в библиотеку — *гетеротопное* пространство:

⁴³ Там же. С. 46.

⁴⁴ Там же.

⁴⁵ Там же. С. 47.

Книги блестели позолотой, но были непонятны и чужды: на разноцветных корешках искрились готические надписи⁴⁶.

В клубе же стали проходить заседания ячеек, вечерами здесь «ревели быками трубачи в верхнем этаже, и взрывно грохотал барабан»⁴⁷. Шум, грохот, сопровождающие строительство *новой жизни*, остраивают прежний образ усадебного мира с его *гармонией, тихой музыкой*, связывающей дом со Вселенной:

Акцент в звуковом пространстве «дачи» сделан на музыку: это изначально определено культурно-литературной традицией изображения «усадебно-дачного» пространства⁴⁸.

Власть «сарайно-храмных» построек, библиотек-«гробниц» признается в романе фиктивной, место изысканной мебели занимают «грубые скамьи». Революция — «великая катастрофа» должна устранить все тайны, освободить пространство для *новых людей*.

Дом Советов, приспособленный под *общежитие* (гетеротопное пространство), поражает теснотой, шумом, отсутствием личного. Это проявление «трансгрессии», которое производит «особые режимы телесности и субъективности»⁴⁹. В отличие от *буржуазного* пространства, которое на рубеже 1920–1930 гг. репрезентируется в качестве *хаотичного, гиблого*, общежитие рассматривается как «высокоорганизованный, уютный и вполне упорядоченный мир»⁵⁰, где человек мог не думать о бытовых проблемах, целиком посвятить себя работе на пользу государства. Здесь выковывался будущий обитатель *города-сада*, обладающий особым типом субъективности, получившим в рамках фукольтианского анализа название «послушное тело», которое власть может превратить в объект манипуляций⁵¹. Коммунальное жилье обладает особой *прозрачностью* для

⁴⁶ Там же.

⁴⁷ Там же.

⁴⁸ *Абузова Н.Ю.* Семиотика «дачного текста» в повести А.П. Гайдара «Тимур и его команда» (1940) // Актуальные вопросы современной филологии и журналистики. 2021. № 4 (43). С. 86.

⁴⁹ См.: *Беззубова О.В.* Гетеротопии городского пространства: к истории концепта // Эстетика архитектуры и дизайна. М.: Архитектура-С, 2010. С. 27–31.

⁵⁰ *Лугарич-Вукас Д.* Коммунальная квартира как гетеротопия // *Literatūra*. 2015. Т. 57, № 5. С. 201.

⁵¹ См.: *Фуко М.* Надзирать и наказывать. Рождение тюрьмы. М.: Ad Marginem, 1999. 383 с.

власти, контролирующей становление граждан. Отрекшийся от родного дома Сергей Ивагин вынужден признать, что

его ночи в маленькой комнате в Доме Советов кошмарны, насыщены головною болью, потому что нет сна в Доме Советов, и двадцать четыре часа насыщены беспокойством, боевой тревогой и звонками телефона⁵².

Все естественные человеческие состояния — сон, отдых, любовь, дружба — либо невозможны, либо получают трагическое разрешение в этих пределах. Пространство общежития отнюдь не безопасно, в соседней с Сергеем комнате предисполкома Бадьин насилует Полю Мехову, открыв ее дверь своим ключом, и остается безнаказанным. Двери в лабиринте коммунальных комнат не выполняют своей главной функции защиты, бытие у всех на виду превращает их в чистую условность, ширму. Автор откровенно демонстрирует тесную связь между идеологическим и сексуальным насилием⁵³. Причем фигура чиновника Бадьина, отличающегося жестокостью, цинизмом, куда более реалистична, чем идеализированное изображение рабочего Глеба Чумалова. Сам образ *Дома Советов* мистифицирован и мифологизирован, вынесен за пределы времени:

Нет дней и ночей в Доме Советов — есть маленькая комната, где мучительно чувствуется переутомление и суровая радость великого долга.

В этом пространстве нельзя жить, можно только читать партийную литературу, проводить партийные чистки. Подчеркнем, современная литература, обратившаяся к образу *коммунальной квартиры* (от рассказов Ю.В. Мамлеева, Н.Н. Садур, «Коммунального читива» Л.С. Рубинштейна до романа Е.Г. Водолазкина «Соловьев и Ларионов»), демонстрирует его понимание как «результат радикальной утраты здравого смысла», как морок, «дурную бесконечность», с которой связаны трансгрессивные образы реальности и «экстремальные тела»⁵⁴.

Еще одним знаковым социальным пространством становится в романе *Дворец труда*, залы которого заполняют «знамена и транспаранты», а коридоры — «темные и пыльные». Дворец одновременно напоминает «кирпичную казарму в два этажа» и «гигантский храм», что придает описанию черты химеры:

⁵² Гладков Ф.В. Цемент: роман. С. 87.

⁵³ См.: Naiman E. Sex in Public: The Incarnation of Early Soviet Ideology. Princeton (NJ): Princeton University Press, 1997. 307 p.

⁵⁴ Лугарич-Вукас Д. Коммунальная квартира как гетеротопия. С. 207.

У Дворца труда перед порталом с высокой пирамидой ступеней был когда-то цветник и росли каштаны. Но теперь цветов уже нет, ограда разрушена и каштаны срублены на топку⁵⁵.

Диалектика преобразований и здесь связана с истреблением цветов и деревьев, осознаваемых константами прежнего усадебного быта, что в целом укладывается в парадигму революционного времени.

Одна из самых драматичных картин связана в романе с описанием *детского дома им. Крупской*, куда и отправлена дочка главных героев — маленькая Нюрка. В тексте отчетлива параллель: *детский дом — монастырь — кладбище*, связанная с семантикой жертвы-искупления. В изображении детдома сочетаются элементы *средневекового монастыря* и *фаланстера*, сама постройка «громоздится в ущелье, в охалке садовых деревьев»: «Стены были сложены из дикого камня грубой, крепкой кладки с потоками цемента. Окна — большие, как двери»⁵⁶. Малыши «с мертвенно исхудалыми» лицами, с «бездомными глазенками», без признаков пола: «Кто они — мальчики? девочки? — не поймешь: все в серых длинных рубахах. И няни — тоже серые, в белых косынках», напоминают «сестер милосердия». В образах голодных детей подчеркнуты андрогинные черты, ангельские атрибуты: «Девочки, стриженные под мальчат» держат в руках «кудрявые пучки фиалок» — богородичных цветов, «отождествляемых с христианской религиозностью, чистотой, невинностью»⁵⁷. Обрамляют зарисовку образы неба и «в ослепительных искрах море», усиливающие ассоциацию с *гетеротопией корабля*. Черты прозрачности, пустоты в описании детдома, окна, похоже на двери подчеркивают *ирреальность* как самой обстановки, так и времени (гетерохрония), которое опрокинуто в Вечность, что создает образ «другой истории». Так рождается ассоциация с белой, еще пустой страницей истории, авторами которой должны стать прошедшие через смерть и выжившие малыши.

Насельники детдома поражают отсутствующим видом, худобой. С высоты веранды Глеб видит, как внизу барахтаются малыши в поисках пищи, они «рылись жадно, торопливо, по-воровски, с оглядкой. Копают, копают — и рвут друг у друга добычу. А вон там, у забора, детишки копошатся в навозе»⁵⁸, подобно *насекомым*. Даша Чумалова сравнивает

⁵⁵ *Гладков Ф.В.* Цемент: роман. С. 35.

⁵⁶ Там же. С. 29.

⁵⁷ *Тресиддер Д.* Словарь символов / пер. с англ. С. Палько. М.: Гранд: ФАИР-Пресс, 1999. С. 195.

⁵⁸ *Гладков Ф.В.* Цемент: роман. С. 29.

ребят с мухами: «Если бы не было глаза — все передохли бы как мухи»⁵⁹. Дети как «новые люди» изначально обречены на испытания: те, кто выживут, достойны «пролетарского рая» (образ ангелов). Так государство воспитывает собственное воинство, избавляя от всех соблазнов и привязанностей. «Новый человек» самодостаточен и знает одно — долг перед партией, с чем связана и идея *андрогинности*. В этой же парадигме мотив *голости* — один из стержневых в описании пролетариев (образы «голых мальчат», копошившихся на свалке, и партийцев, которые проходят чистки, обнажая тело и душу), должных подняться со дна жизни, из *кромешиного мира*, и проложить дорогу в Грядущее⁶⁰. Гладков очевидно расходится с теорией Фурье: в фаланстерах утверждался культ еды, наслаждений, его же роман актуализирует идею воздержания, искупления прошлого, что открывает путь к *городу-саду*.

В традиционном обществе, модель которого инфернализируется в тексте, родители выводят детей на дорогу жизни, олицетворяют для них «стражей порогов, соединителей или разъединителей различных участков»⁶¹ (Ж. Делёз), без опоры на авторитет взрослого ребенок не осваивает карты бытия, гибнет. В советской культуре родительские функции приписаны Государству, их исполняют чекисты, воспитатели в детдомах, колониях и чиновики. Смерть маленькой дочери Даша воспринимает как неизбежную жертву: «...Тает Нюрка, как свечка, — единственная, родная Нюрка»⁶². В этом контексте, когда цементный завод ассоциируются с храмом, образ *потухшей свечи* (вольной или невольной) указывает на гибельность избранного пути, кризис самой идеи *города-сада*. Дискурс смерти усиливает мотив гаснущей *Утренней Звезды*, несостоятельности надежды на Воскресение: «Нюрка гаснет, как звездочка утром. Умиравший ребенок просит виноград, но Даша остерегает: «Еще рано, голубка, — виноград не поспел» — «рай» не завоеван. Кровь, жертвенные младенцы признаются фундаментом *города-сада*. Литература начала XX в. еще полна веры, что можно и мир совершенствовать, и человека. Отсюда упования не на private институты жизни — семью, родителей, но на «пролетарское товарищество». Г.Д. Гачев справедливо считает, что советское государство напоминает «своего рода монашеский орден»⁶³, и все,

⁵⁹ Там же. С. 30.

⁶⁰ Ковтун Н.В. «Голый человек» А. Солженицын на фоне «новой лагерной прозы»: pro et contra // Филологический класс. 2019. № 2 (56). С. 157–168.

⁶¹ Делёз, Жиль. Критика и клиника / пер. с фр. О.Е. Волчек и С.Л. Фокина. Пб.: Machina, 2002. С. 88.

⁶² Гладков Ф.В. Цемент: роман. С. 186.

⁶³ Гачев Г.Д. Русский Эрос. М.: Интерпринт, 1994. С. 169.

связанное с любовью, семенем, навлекает подозрения, но одновременно оборачивается хозяйственной беспомощностью (непроизводящее общество). Отсутствие, смерть детей символизирует угасание жизни, невозможность Эроса, младенцы — «суть эротические мембраны, лакмусы и барометры Эроса»⁶⁴.

Ключевым символом Будущего выступает в романе *цементный завод*, изначально описанный как «сорная яма», «дрова», «каменный гроб», где «тишина и безлюдье», стены в ржавчине и проломах. На заводе уверенно себя чувствуют *крысы, нищие, мешочницы*. В военное время пространство отвоевывает природная стихия, завод стал «гнусным местом — свалка, скотный двор»⁶⁵. И только в воспоминаниях героев сохранена иная картина:

Завод жил когда-то своей большой жизнью. Это был настоящий город, заселенный десятками тысяч рабочих. По ночам окна цехов горели ослепительным огнем и всюду сияли бесчисленные луны и созвездия электрических фонарей⁶⁶.

Восстановление гиганта воспринимается как утопия специалистами, чиновниками, и только герои-демиурги верят в его преобразование как части *города-сада*. В этом облике он «мерещится сказочными дворцами», вознесшимися над временем и пространством. Во имя оживления завода рабочие идут на тяжкие жертвы, на отречение от всего личного, вплоть до собственных родителей и детей.

Пролетарии как *новые апостолы* свободны от прошлого, любви, семьи, они проходят ступени инициации, смерть и новое рождение: «воскресший из крови» Глеб Чумалов, «прошедший через смерть» слесарь Громада, Даша, чекист Чибис, отрекшийся от родных Сергей Ивагин. Ужас перед гибелью близких умалется знанием тысяч смертей товарищей. Кровь миллионов в романе и есть прочный фундамент *города-сада*. Утонченный мечтатель Ивагин в конечном итоге вынужден признать неизбежность жертвенного пути, «трупик грудного младенца», «дитенка человечески-жертвенного», вынесенный прибором, не вызывает протеста:

Сергей стоял над трупиком и никак не мог от него оторваться. Прохожие с любопытством подходили, смотрели на ребенка и тотчас же от-

⁶⁴ Там же. С. 154.

⁶⁵ *Гладков Ф.В.* Цемент: роман. С. 40.

⁶⁶ Там же. С. 68.

ходили. Они бормотали, спрашивали о чем-то Сергея, а он не слышал и не видел, кто подходил. Стоял и смотрел бездумно, с болью, с изумлением и скорбью в глазах. И сам не слышал, как говорил: — Так должно и быть... Трагедия борьбы... Чтобы родиться вновь, надо умереть...⁶⁷

Финал текста оформляет библейский мотив «избиения младенцев», рождение Христа заменяет воскрешение цементного завода как *города-сада*, души мира: запуск производства названо «разрухой души». И если смерть детей воспринимается почти бесстрастно, то гибель завода уравнивается с концом света. Жидкий требует от заводского актива: «Дайте дрова, иначе мы детей рабочих будем складывать в штабели»⁶⁸. Посещение цеха уподоблено вхождению в храм, диссонирует с описанием «мертвого» пространства дворянских усадеб:

Здесь был густой небесный свет, блистающая чистота стекол, изразца, черного глянца дизелей с серебром и позолотой и нежный, певучий перезвон рычагов, молоточков и стаканчиков. Эта строгая и молодая музыка металла мягко и властно ставила душу на место⁶⁹.

Истину обретают не в библиотеках и монастырях — на заводе. Трудовая активность становится продолжением стихии возмездия, воплощением «энергии масс».

Роман, начатый описанием разрухи завода-мира, заканчивается картиной пролетарской демонстрации, утопающей в красных знаменах. Во время пуска цементного завода Глеб с трибуны наблюдает за «несметными толпами народа», которые, следуя библейской стилистике, есть «камни, воскресшие люди». Апостолы и пророки составляют фундамент, краеугольный камень которого — Христос (Еф. 2: 20). Приобщаясь к общей радости, Глеб забывает свои чувства к близким: дочь и жена «далеки и ничтожны!» Автор акцентирует в образе универсальные характеристики *культурного героя*, которому подвластны пространство и время. Глеб живет так, словно «хотел перегнуть самого себя»⁷⁰. Стоило ему взмахнуть красным флагом, и на призыв отзывается сама природа: «И сразу же охнули горы, и вихрем закрутился воздух в металлическом вое»⁷¹. Отрекается от отца, оправдывает убийство брата Сергей Ивагин: «Не все ли равно, что будет с отцом? Жизнь

⁶⁷ Там же. С. 232.

⁶⁸ Там же. С. 39.

⁶⁹ Там же. С. 220.

⁷⁰ Там же. С. 93.

⁷¹ Там же. С. 239.

производит безошибочный отбор, и процесс этого отбора — неотвратим»⁷². Смирятся со смертью маленькой Нюрки Даша, жаждущая согреть своим теплом весь мир, но не сумевшая сберечь единственную дочь.

Итак, советская проза 1920-х гг., будоражащая, мистическая и «чудотворная», строится на требовании жесткой аскезы, служения молочу Революции. В романе не остается мест, приспособленных для тихой жизни, где можно покачать младенца, зажечь свечу, отдохнуть душой. Тоталитарные урбанизированные пространства как раз и отличает монументальность, «постоянные повторы мощных архитектурно-средовых линий, создающие в итоге иллюзию самоповтора и самоуничтожения, исчезновения чувства аутентичности земного пространства»⁷³. *Город-сад*, разбитый на крови жертвенных младенцев, несмотря на все усилия, оказывается холодным, чужим и обреченным — дети здесь не живут, что обесценивает все усилия. Идея ускорения времени оборачивается его отменой, релевантным оказывается только Будущее. В таком хронотопе личности в ее обычном понимании — как носителя индивидуальности и субъекта социокультурной жизни — просто не существует. Герои романа — либо массы, либо неодушевленные предметы, судьбы которых отданы партии-Демииургу. В романе миры Прошлого и Грядущего словно отражаются друг в друге, как в кривых зеркалах, но реальность оказывается где-то между ними, так и не замеченная автором.

Список литературы

Исследования

- 1 *Абузова Н.Ю.* Семиотика «дачного текста» в повести А.П. Гайдара «Тимур и его команда» (1940) // Актуальные вопросы современной филологии и журналистики. 2021. № 4 (43). С. 79–88.
- 2 *Башляр Г.* Поэтика пространства. М.: Ад Маргинем Пресс, 2014. 352 с.
- 3 *Беззубова О.В.* Гетеротопии городского пространства: к истории концепта // Эстетика архитектуры и дизайна. М.: Архитектура-С, 2010. С. 27–31.
- 4 *Бородина А.В., Бородин Д.Ю.* Баба или товарищ? Идеал новой советской женщины в 20–30-е гг. // Женские и гендерные исследования в Тверском гос. ун-те. Тверь: Фолиум, 2000. С. 45–51.

⁷² Там же. С. 229.

⁷³ *Замятин Д.* Русская усадьба: ландшафт и образ. С. 74.

- 5 *Брик О.М.* Дренаж искусству // Искусство коммуны. 1918. № 1. С. 1–2.
- 6 *Великая Н.И.* «Белая гвардия» М. Булгакова: пространственно-временная структура произведения, его концептуальный смысл // Творчество Михаила Булгакова. Томск: Изд-во Томского ун-та, 1991. С. 28–48.
- 7 *Ворон П.А.* «Усадебный топос» и «город будущего» в творчестве Велимира Хлебникова // Артикульт. 2018. № 3 (31). С. 69–78.
- 8 *Гачев Г.* Русский Эрос. «Роман» Мысли с Жизнью. М.: Интерпринт, 1994. 278 с.
- 9 *Гольдштейн А.* Расставание с нарциссом. Опыт поминальной риторики. М.: Новое литературное обозрение, 1997. 351 с.
- 10 *Гумбрехт Х.У.* Производство присутствия: чего не может передать значение. М.: Новое литературное обозрение, 2006. 179 с.
- 11 *Замятин Д.* Русская усадьба: ландшафт и образ // Вестник Евразии. 2006. № 1 (31). С. 70–91.
- 12 *Делёз, Жиль.* Критика и клиника / пер. с фр. О.Е. Волчек и С.Л. Фокина. Пб.: Machina, 2002. 240 с.
- 13 *Зусева-Озкан В.Б.* Дева-воительница в литературе русского модернизма: образ, мотивы, сюжеты. М.: Индрик, 2021. 711 с.
- 14 *Ковтун Н.В.* «Гольый человек» А. Солженицын на фоне «новой лагерной прозы»: pro et contra // Филологический класс. 2019. № 2 (56). С. 157–168.
- 15 *Ковтун Н.В.* Женщины революции: от Даши Чумаловой к «Комиссаршам» Валентина Распутина // Русская культура под знаком Революции. Дальний Восток, близкая Россия. Белград, Сеул, Сайтама, 2018. Вып. 2. С. 32–49.
- 16 *Ковтун Н.В., Проскурина Е.Н., Васильев И.Е.* Проект переустройства мира и русская проза начала XX века (А. Богданов и А. Платонов) // Сибирский филологический журнал. 2013. № 2. С. 129–140.
- 17 *Котелевская В.В.* Новый Одиссей Хайнера Мюллера: неомифологическая трактовка Октябрьской революции в пьесе «Цемент» // Литература и революция. Век двадцатый. М.: Литфакт, 2018. С. 279–287.
- 18 *Лихачев Д.С.* Поэзия садов. К семантике садово-парковых стилей. Сад как текст. СПб.: Наука, 1991. 469 с.
- 19 *Лотман Ю.* Непредсказуемые механизмы культуры. Таллин: TLU Press, 2010. 232 с.
- 20 *Лугарич-Вукас Д.* Коммунальная квартира как гетеротопия // Literatūra. 2015. Т. 57, № 5. С. 198–210.

- 21 *Смирнов И.П.* Психодиахронология: психоистория русской литературы от романтизма до наших дней. М.: Новое литературное обозрение, 1994. 352 с.
- 22 *Уварова И.* «Вещи тянут к себе в нору...» // Декоративное искусство. 1968. № 9 (130). С. 29–33.
- 23 *Фуко М.* Другие пространства // Интеллектуалы и власть: избранные политические статьи, выступления и интервью. М.: Праксис, 2006. Ч. 3. 311 с.
- 24 *Фуко М.* Надзирать и наказывать. Рождение тюрьмы. М.: Ad Marginem, 1999. 383 с.
- 25 *Черняева Е.Н.* Формирование идеального образа советского человека в практиках художественной культуры 1920-х гг. // Вестник Кемеровского гос. ун-та культуры и искусств. 2014. № 26. С. 163–170.
- 26 *Шестакова Э.* Гетеротопии города-дачи-курорта в мире И.А. Бунина // *Literatūra*. 2015. Т. 57, № 5. С. 295–306.
- 27 *Naiman E.* Sex in Public: The Incarnation of Early Soviet Ideology. Princeton: Princeton University Press, 1997. 307 p.

Источники

- 28 *Гладков Ф.В.* Цемент: роман. М.: Современник, 1986. 238 с.
- 29 *Тресиддер Д.* Словарь символов / пер. с англ. С. Палько. М.: Гранд: ФАИР-Пресс, 1999. 443 с.