

Тартуский университет
Факультет гуманитарных наук и искусств
Институт иностранных языков и культур
Отделение славистики

МИФ О ВАМПИРАХ В РОМАНЕ А. В. ИВАНОВА «ПИЩЕБЛОК»:
ТРАНСФОРМАЦИЯ МОДЕЛИ А. К. ТОЛСТОГО

Бакалаврская выпускная работа
студентки отделения славистики
Дарьи Викс

Научный руководитель –
М. В. Боровикова, PhD.

Тарту 2026

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	3
ГЛАВА 1. ФОРМИРОВАНИЕ МИФА О ВАМПИРАХ В ЕВРОПЕЙСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ.....	7
ГЛАВА 2. ТРАНСФОРМАЦИЯ ВАМПИРСКОЙ МОДЕЛИ В РОМАНЕ А. В. ИВАНОВА «ПИЩЕБЛОК»: ТРАДИЦИЯ А. К. ТОЛСТОГО.....	21
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	38
СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ.....	41
KOKKUVÕTE.....	46
Autorsuse kinnitus.....	47
Lihtlitsents lõputöö reprodutseerimiseks ja üldsusele kättesaadavaks tegemiseks.....	48

ВВЕДЕНИЕ

Настоящая работа посвящена изучению русской и европейской традиции литературы о вампирах и ее трансформации в романе А. В. Иванова «Пищеблок» (2018). В широком смысле исследование относится к области изучения фантастического, готического и мифологического начала в литературе. Мы постараемся показать, что, восходя изначально к фольклорным представлениям о «неправильном» мертвеце, в литературе образ вампира постепенно превращается в фигуру власти, соблазна, зависимости и социальной мимикрии. Наш анализ сосредоточится на преемственности между русской готической прозой XIX века и современной литературой, в которой вампирский сюжет становится как фантастическим, так и социально-идеологическим механизмом. В первую очередь наша работа будет сосредоточена на том, как в романе Иванова переосмысляется вампирская модель, сформированная в прозе А. К. Толстого, прежде всего в повестях «Семья вурдалака» и «Упырь».

Действие романа А. В. Иванова «Пищеблок» происходит в 1980 году, во время Олимпиады, в советском пионерском лагере «Буревестник». Это пространство оказывается не просто местом действия, а моделью общества, где официальные ритуалы, дисциплина, коллективизм и советская символика становятся удобной средой для существования и развития вампирской системы. Вампиризм в романе Иванова имеет двойственную природу: с одной стороны, он является частью фантастического сюжета, с другой — выступает как метафора идеологического подчинения и утраты личной воли. Сам Иванов в интервью А. Балуевой предложил ключ к пониманию романа: «Чтобы найти ключ к роману, вы замените понятие “вампиризм” понятием “идеология” и все станет ясно» [Иванов 2018a]. Это высказывание важно для настоящей работы, поскольку подтверждает, что вампиризм в «Пищеблоке» тесно связан с критикой власти как механизма подчинения и превращения человека в «ресурс».

При этом роман Иванова нельзя свести к простой политической аллегории или прямому антисоветскому высказыванию. Вампирская тема в «Пищеблоке» работает сложнее. С одной стороны, вампиры существуют в романе как реальные фантастические существа; с другой стороны, их иерархия, способы действия и формы подчинения заставляют читать вампиризм как метафору власти над личностью. Поэтому особенно важно рассмотреть, какие литературные и

культурные традиции подготовили возможность такого соединения мистического и социального.

История изучения вопроса показывает, что роман «Пищеблок» уже привлекал внимание исследователей. В научной литературе рассматривались советская мифология романа, образ пионерского лагеря, соотношение социального и мистического, мотив «правильности», детский фольклор и даже хоррор-элементы. О. С. Сухих анализирует связь социального и мистического в романе и показывает, что точкой их пересечения «становится проблема власти над личностью» [Сухих: 114]. Л. А. Колобаева обращает внимание на то, что в романе «правильность» оказывается ненормальной и вампирической [Колобаева: 13]. К. С. Когут подчеркивает, что вампиры Иванова не являются классическими мертвецами из могилы, а живут среди людей и мимикрируют под нормальность [Когут: 228]. Д. Л. Куликова сопоставляет Иванова и А. К. Толстого, рассматривая их как связь готической повести XIX века и современного романа ужасов. Исследовательница сравнивает композицию и мотивную структуру этих текстов: у Толстого она выделяет «семейное проклятье, мистический дом, сон и оживший портрет», а у Иванова показывает, что мистические признаки вампиров совпадают с пионерской символикой и поэтому приобретают политический смысл [Куликова: 98–107]. Однако специальное сопоставление романа Иванова с «вампирской моделью» А. К. Толстого требует отдельного рассмотрения. Именно этот аспект и находится в центре настоящего исследования.

Речь идет не только о типологическом сходстве, то есть о принадлежности обоих авторов к широкой готико-вампирской традиции, но и о более конкретной литературной преемственности. Толстой разрабатывает модель вампиризма как заражения внутри семьи и общества, а Иванов переносит эту модель в советский коллектив, где место кровного родства занимает идеологически организованная общность. В результате «семейная» эпидемия Толстого превращается у Иванова в социально-идеологическую систему.

Роман А. В. Иванова «Пищеблок» является значимым произведением современной русской прозы, в котором соединяются элементы готического романа, вампирского сюжета, советской пионерской повести, исторической прозы и социальной метафоры. Более того, обращение к вампирской традиции позволяет

точнее понять художественное устройство романа: Иванов переосмысляет устойчивые мотивы русской готической литературы. И сопоставление с А. К. Толстым дает возможность показать, как модель вампирского заражения внутри семьи или общества переносится в позднесоветский пионерский лагерь и получает новое идеологическое значение. Таким образом, необходимо рассмотреть «Пищеблок» не только как современный роман о вампирах, но и как произведение, включенное в длительную русскую и европейскую литературную традицию.

Проза А. К. Толстого и роман А. В. Иванова представляют два важных этапа развития вампирской темы в русской литературе. В «Семье вурдалака» Толстой создает модель вампиризма как заражения внутри близкого круга: вурдалак возвращается в семью, и именно родственная близость становится условием опасности. В «Упыре» вампиризм переносится в пространство светского общества, где сверхъестественное скрывается под внешне обычными социальными формами. В «Пищеблоке» Иванов развивает обе эти линии: вампиры существуют внутри коллектива, используют его правила и иерархию, а пионерский лагерь становится аналогом замкнутого сообщества. Поэтому сопоставление Толстого и Иванова позволяет проследить трансформацию самой вампирской модели: от семейно-готической у Толстого к социально-идеологической у Иванова.

Для анализа использовались произведения А. К. Толстого «Семья вурдалака» и «Упырь», роман А. В. Иванова «Пищеблок», интервью и авторские комментарии Иванова, а также научные работы, посвященные готической традиции, истории вампирского сюжета в целом и в частности роману «Пищеблок». Для работы был особенно важен подход В. Э. Вацура к готической традиции как к целостной системе мотивов, пространственных моделей и повествовательных приемов.

Работа состоит из двух глав. **В первой главе** рассматривается традиция литературы о вампирах как художественный контекст романа «Пищеблок». В ней описываются фольклорные истоки образа вампира, романтическая модель социально интегрированного вампира у Байрона и Полидори, вампирская модель А. К. Толстого, гоголевская традиция изображения нечисти в национально-историческом контексте, а также советские и постсоветские формы вампирской метафоры.

Вторая глава посвящена подробному сопоставлению прозы А. К. Толстого и романа А. В. Иванова. В ней анализируется, как мотивы толстовской вампирской модели — заражение, закрытый локус, речевое предвосхищение ужасного, ночная неопределенность, телесные симптомы, власть старших и недоверие к «своим» — получают в «Пищеблоке» новое социально-идеологическое значение.

Таким образом, в настоящей работе роман А. В. Иванова «Пищеблок» рассматривается не только как современное произведение о вампирах, но и как текст, включенный в длительную русскую и европейскую вампирскую традицию.

ГЛАВА 1. ФОРМИРОВАНИЕ МИФА О ВАМПИРАХ В ЕВРОПЕЙСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

Обращение к вампирской традиции в контексте романа А. Иванова «Пищеблок» предполагает аналитический отбор тех художественных моделей, которые оказались наиболее продуктивными для формирования его поэтики. Вампир как литературный персонаж прошел длительный путь трансформации: от фольклорного мертвеца, связанного с архаическими представлениями о посмертной «нечистоте», до сложной культурной метафоры, способной выражать социальные, психологические и идеологические процессы.

Прежде всего необходимо уточнить, кто такой вампир в исходном фольклорном смысле. Изначально вампир — это не «кровососущее насекомое» или утонченный ночной хищник, а, прежде всего, покойник, который после смерти возвращается к живым и нарушает нормальный порядок мира. Его вампирский «субстрат» состоит не только и не столько в питье крови, сколько в самом факте посмертного возвращения, связи с могилой, ночной активности, вреде людям и скоту, способности истощать живых и втягивать их в пространство смерти. Питье крови — один из возможных и очень важных признаков такого персонажа, но в архаической традиции оно не является единственным и абсолютно определяющим. Только в более поздней литературной и массовой культуре, особенно в XX веке, именно кровопийство становится главным и почти обязательным признаком вампира.

Это хорошо видно в определении, которое дает Е. Е. Левкиевская в этнолингвистическом словаре:

Вампíр (слав.; также упырь, вурдалак) — общеславянский мифологический персонаж, покойник, встающий по ночам из могилы; он вредит людям и скоту, пьет их кровь, наносил ущерб хозяйству [Левкиевская: 283].

В этом определении важна последовательность признаков: сначала называется статус персонажа как покойника, затем его ночное возвращение и вред живым, и только после этого — питье крови. Значит, вампиризм в фольклорном смысле связан прежде всего с нарушением границы между жизнью и смертью.

Образ вампира пришел в художественную литературу из фольклора разных стран, где вампир называется по-разному. Восточнославянское слово «упырь» имеет связь с западным словом «вампир», но характер этой связи лингвистам ясен не до конца [Преображенский: 64]. Есть и другие слова, образованные от других основ. Например, «вурдалак» — литературный вариант южнославянского синонима слова вампир. А. Г. Преображенский считает синонимами «слова “упырь”, “волкодлак” и “вукодлак”, а слово “вампир” — поздним заимствованием из французского или немецкого» [Преображенский: 64].

Левкиевская предлагает такую этимологическую интерпретацию (с опорой на этимологии, предложенные Т. Б. Лукиновой и М. Фасмером):

Большинство названий вампира восходят к *orіg (или *orur), не имеющему однозначной этимологии. Одни сближают *orіg с сербским глаголом пирити «дуть» <...>, что отражает главную особенность облика южнославянского вампира – его раздутость. Согласно другой гипотезе, orur значит «не преданный огню» (o- – префикс отрицания и rur «огонь, гореть», ср. греч. ἄπυρος («безогненный»)) [Левкиевская: 283].

Уже сама эта терминологическая нестабильность показывает, что в фольклоре речь не идет о строго фиксированном существе с одним набором признаков. Скорее о группе близких представлений о «неправильном» мертвеце.

Именно поэтому вампир в народной традиции легко сближается с другими демоническими персонажами. Некоторые мифы связывают его с колдовством, другие — с оборотничеством. Важно пояснить, что имеется в виду под оборотничеством: речь не обязательно идет о позднем кинематографическом образе летучей мыши. В славянской традиции гораздо важнее связь вампира с образом волка или волкодлака/вукодлака — существа, находящегося на границе между человеком, оборотнем и мертвецом-вампиром. В поздней европейской литературе и особенно в массовой культуре к этому добавляется мотив превращения вампира в летучую мышь, туман или другое животное. Для исходного славянского материала важна скорее сама способность персонажа переходить границу между человеком и зверем.

Следовательно, вампирский образ с самого начала строится как гибкий и смешанный. Он может соединяться с ведьмой, оборотнем, демоном, ночным покойником, родовым проклятием. Такой тип диффузии образов характерен для

фольклорного мышления: важно то, что персонаж нарушает порядок живого мира и втягивает живых в область смерти.

В литературе термин «вампир» постепенно начинает обозначать мифологическое существо-паразита. Обычно оно высасывает кровь, иногда жертва может помимо этого терять силы, здоровье, волю или жизненную энергию. Поэтому вампиризм часто может пониматься не только физиологически, но и метафорически — как форма зависимости, соблазна или власти.

Мифология европейского вампира зародилась в фольклоре разных народов, затем была стандартизирована литературой. Вампира стали представлять как ожившего мертвеца, иногда как демона, вселившегося в тело умершего. В современной популярной культуре он часто обладает привлекательной внешностью и особыми способностями: почти бессмертием, физической силой, ловкостью, острым слухом, скоростью, иногда способностью летать, превращаться в туман или животное. Как существо, связанное с ночью и смертью, вампир боится солнечного света; как воплощение нечистого — креста, святой воды, священников и других сакральных знаков. В поздней традиции закрепляются и такие признаки, как отсутствие отражения в зеркале, невозможность войти в дом без приглашения, уничтожение осиновым колом. Однако важно подчеркнуть: многие из этих признаков являются результатом длительной литературной стандартизации, а не исходным ядром фольклорного образа.

Одной из главных сюжетных коллизий, связанных с вампирами, становится пребывание нераспознанного вампира среди обычных людей. Именно эта коллизия особенно важна для романа Иванова: вампир оказывается опасен именно потому, что он изначально может быть частью привычного социального мира.

В предромантическую эпоху посредником между высокой литературой и фольклором стала олитературенная народная песня, в которой определенную популярность приобрел сказочный сюжет 365 (по указателю Антти Аарне и Стита Томпсона). В нем еще не было элемента «хоррора» — мертвеца, жаждущего крови. Но был мотив любви мертвеца, ведущий к гибели возлюбленного (возлюбленной): мертвый жених являлся к живой возлюбленной и забирал ее в могилу. В русской традиции этот тип сюжета хорошо известен, например, через баллады

В. А. Жуковского, а в немецкой литературе свою лепту внес И. В. Гете в «Коринфской невесте», где мертвая невеста возвращается из могилы к своему нареченному¹.

Важно, что на этом этапе вампирский сюжет еще не является хоррором в современном жанровом смысле. В центре находится не физиологический ужас и не натуралистическое изображение насилия, а любовная связь, продолженная за пределами смерти. Такой сюжет скорее строится как трагическая история любви: мертвый любит живого, но сама эта любовь оказывается невозможной и гибельной. Здесь еще нет поздней эротизации вампирского насилия и нет садомазохистской модели соблазнения, характерной для части более поздней вампирской культуры.

Позднее в литературе постепенно складывается несколько устойчивых моделей, которые определили дальнейшее развитие темы.

Во-первых, формируется тип социально интегрированного вампира — существа, не противопоставленного обществу извне, а действующего внутри него, маскирующегося под его полноценного участника. Во-вторых, развивается мотив заражения, предполагающий распространение особого «состояния» по принципу цепной реакции, что неизбежно ведет к возникновению иерархии и структуры подчинения. В-третьих, вампиризм постепенно утрачивает исключительно телесно-биологическое измерение и начинает осмысляться как психологическая зависимость, духовное истощение, форма соблазна или идеологического вовлечения. Наконец, важной становится линия соединения вампирского сюжета с конкретным историческим и национальным контекстом, когда мистическое вторгается в узнаваемую социальную реальность и начинает функционировать как ее искаженное отражение.

При этом в случае «Пищеблока» важно не сводить вампиризм только к метафоре. В романе возникает принципиальная неопределенность: является ли вампиризм фантастическим сюжетом о реальных сверхъестественных существах или метафорой идеологической индоктринации, подчинения и социальной дрессировки? Точнее, Иванов удерживает обе возможности одновременно.

¹ В 1868 году это произведение перевел на русский язык А. К. Толстой, автор повести «Упырь».

Вампиры в романе существуют как персонажи фантастического повествования, но их устройство, иерархия и способы действия постоянно заставляют читать вампиризм как модель общества, где человек теряет волю и становится ресурсом для системы.

Именно эти направления развития образа создают тот культурный фон, в рамках которого роман Иванова приобретает дополнительную глубину. «Пищеблок» не воспроизводит традицию буквально, однако вступает с ней в своеобразный диалог, перерабатывая классические модели в соответствии с задачей художественного осмысления позднесоветской действительности. Поэтому анализ источников вдохновения предполагает рассмотрение тех текстов и тенденций, которые подготовили возможность такого переосмысления.

§ 1. Байрон — Полидори: формирование модели социально интегрированного вампира

Ключевым этапом литературной стандартизации вампира стала повесть Джона Полидори «Вампир» (1819), созданная в контексте знаменитого «жневского лета»² 1816 года. История ее возникновения, публикации под именем Байрона и последующего скандала подробно реконструирована В. Э. Вацуро, который указывает на сложный характер соавторства и литературной мистификации [Вацуро 2002: 497–504].

Повесть приобрела необыкновенную популярность, регулярно переиздавалась и породила массу подражаний и переделок (например, для сцены)³.

² Летом 1816 г. Лорд Байрон и Джон Полидори участвовали в творческих соревнованиях на вилле Диодати на берегу Женевского озера. Участники, среди которых был поэт П. Б. Шелли и его невеста Мэри Годвин (будущая Мэри Шелли), вдохновленные сборником «Фантасмагорина» (1812, французская антология немецких историй о привидениях), состязались в умении рассказывать страшные истории. Байрон придумал историю о таинственной судьбе аристократа Августа Дарвелла. Полидори эту историю записал, доработал, сменил имя главного героя на «Лорд Ратвен» (под этим именем ранее был выведен сам Лорд Байрон в сочинении одной из его современниц) и опубликовал под именем Байрона.

³ В США под вымышленным псевдонимом Урия Дерик Д'Арси уже в 1819 г. появилась повесть «Черный вампир: легенда Сан-Доминго». Некий Сиприен Берар опубликовал на французском языке повесть «Лорд Ратвен, или Вампиры» (1820), а Шарль Нодье – пьесу «Вампир» (1820).

С появлением первых публикаций «Вампира» Байрон выступил с печатными опровержениями своего авторства и опубликовал собственный «Отрывок» – незаконченный вариант истории А. Дарвелла, доведенный до момента его таинственной смерти (без рассказа о последовавшем воскресении из мертвых). Сюжет оказался настолько популярен, что издатели, подчиняясь требованиям читателей, нередко издавали тексты Полидори и Байрона под одной обложкой. И Байрон, и Полидори рассказывали об истории создания «Вампира» и «Отрывка», каждый — со своими подробностями. Возможно, сама эта запутанная ситуация придала сюжету дополнительную привлекательность в глазах читателей.

Байрон и Полидори вдвоем создали новый образ вампира, который эксплуатируется вплоть до настоящих дней. Это — не страшный мертвец из могилы, не отвратительный монстр, наоборот, внешне привлекательный и таинственный господин, носитель проклятья, обрекающего его носителя на вечную, и, что важно, грешную жизнь. Своей внешней привлекательностью он становится источником смертельного соблазна. В этом плане вампир соотносится и с дьяволом как таковым: это инфернальное, адское существо, живущее среди людей и сеющее зло.

Таким образом, происходит принципиальный сдвиг: вампир перестает быть маргинальной фигурой и становится социально интегрированным паразитом. Его опасность заключается не в уродстве или внешней чудовищности, а в способности к маскировке в толпе простых смертных. Эта черта впоследствии станет устойчивой в европейской традиции и получит дальнейшее развитие у Брэма Стокера, где граф Дракула выступает как стратег и организатор, действующий в рамках продуманного плана [Мелтон: 412].

У Полидори важен и психологический аспект. Лорд Ратвен (главный антагонист «Вампира» Полидори, вампир, что очаровывает и затем обманывает главного героя, чтобы жениться и убить его сестру) не просто убивает; он завоевывает доверие, очаровывает, разрушая жертву изнутри. Его воздействие строится на обольщении и, затем, постепенном подчинении. Вампиризм становится формой скрытого влияния. В этом смысле текст Полидори закладывает основы метафорического понимания вампира как фигуры власти.

Ю. М. Лотман, анализируя рецепцию вампирской темы в русской литературе, указывает на тесную связь байронического демонизма с образом «задумчивого Вампира», который воспринимается не как грубое чудовище, а как сложная романтическая фигура [Лотман 1995: 348–349]. Подоная интерпретация формирует новую парадигму восприятия: вампир может быть привлекательным и интеллектуально превосходящим окружающих.

Именно эта модель оказывается особенно значимой в контексте «Пищеблока». Серп Иванович Иеронов (пожилой житель лагеря, что втайне является т. н. «темным стратилатом» — самым главным вампиром, также главным антагонистом романа) не соответствует фольклорному типу ожившего мертвеца. Он не последний человек в лагере, у него есть своя биография, вписанная в официальную историческую мифологию, ветеран Гражданской войны. Подобно Ратвену, он действует изнутри социальной структуры, а не извне.

Более того, как и у Полидори, ключевым становится мотив постепенного подчинения. Вампир не просто уничтожает жертву; он вовлекает ее в собственную систему. В «Пищеблоке» это реализуется через модель «пиявцев» и «тушек», только укушенный не погибает, а становится частью иерархии. Таким образом, линия, начатая в романтической традиции, получает у Иванова социально-идеологическое развитие.

§ 2. А. К. Толстой: вампирская «эпидемия» и замкнутое пространство

Довольно важным вкладом в копилку вампирских сюжетов стал небольшой прозаический цикл совсем еще молодого двадцатидвухлетнего писателя А. К. Толстого. Цикл состоит из двух новелл, написанных на французском языке: «Встреча через триста лет» (1839) и «Семья вурдалака»⁴ (1839). Эти тексты не только продолжают линию, идущую от Полидори, но и переводят вампирский сюжет в пространство замкнутого семейного мира.

⁴ Рассказы Толстого были напечатаны после смерти автора, но им, особенно «Семье Вурдалака» (экранизирован восемь раз; последняя экранизация — Адриана Бо 2023 г.), была обеспечена довольно широкая известность, в том числе и в Европе.

Новеллы представляют собой мемуары о юности уже пожилого маркиза д'Юрфе, рассказанные им самим и некогда влюбленной в него дамой. В первой новелле путешествующая знатная дама попадает в разрушенный замок на маскарад. Там она чуть не выходит замуж за старомодно одетого маркиза, который оказывается нежитью. Дама спасается, показав ему крестик. Во втором сюжете, получившем особенную известность, путешествующий юный д'Юрфе (он едет из Франции в Молдавию через Сербию) становится свидетелем и почти жертвой вампирской «эпидемии»: один за другим члены сербской семьи заражаются вампиризмом. Француз с трудом уносит от них ноги.

Э. Вацуро отмечает, что в европейской литературе постепенно складывается представление о «теме «вампиризма» как преимущественно славянской» [Вацуро 2002: 503]. На этом фоне обращение А. К. Толстого к образу вурдалака оказывается особенно значимым: он не просто использует модный готический сюжет, а переводит его в область славянской демонологии и семейно-родового страха.

В «Семье вурдалака» принципиально важным оказывается не столько сам факт существования вампира, сколько процесс постепенного заражения. Вампиризм здесь выступает не как единичное проклятие отдельной личности, а скорее распространяется внутри рода, разрушая фундаментальные связи — доверие, кровное родство, и, самое главное, чувство безопасности. Дом, который в традиционной культуре символизирует защиту и устойчивость, превращается в пространство угрозы.

Такое понимание вампиризма как цепной реакции (или, даже, пищевой цепочки) позволяет говорить о формировании модели «эпидемии», где заражение имеет логику и последовательность. Эта структурная особенность чрезвычайно важна для сопоставления с «Пищеблоком». Пионерский лагерь у Иванова представляет собой замкнутую систему, подобную семье или небольшой общине. Как и у Толстого, заражение происходит внутри коллектива, постепенно изменяя его изнутри. При этом внешняя «фальшивая» нормальность сохраняется, что усиливает ощущение скрытой угрозы.

Не менее значимым художественным текстом в русской литературе оказывается повесть о вампирах А. К. Толстого «Упырь» (1841). Повесть

переполнена мотивами и образами, прямо или косвенно связанными с вампиризмом (причем не только современным, но и историческим, античным, и экзотическим). Автор и читатель постоянно балансирует на грани «верю/не верю», допуская самую разную трактовку происходящего: бред сумасшедшего, опиумные видения, действительные события. Главный герой Руневский так и не может прийти к окончательной интерпретации⁵. Подобная амбивалентность особенно важна в контексте романа Иванова. В «Пищеблоке» вампиризм может быть прочитан и как реальное сверхъестественное явление, и как развернутая метафора идеологической зависимости. Двойная перспектива — мистическая и социальная — восходит к толстовской традиции сомнения, где истина не дается напрямую, а существует в пространстве колебания между версиями.

Кроме того, у Толстого формируется мотив возрастной асимметрии: старший вампир поддерживает свое существование за счет молодых. Этот мотив подчеркивает паразитическую природу зла, питающегося жизненной энергией нового поколения. Д. Л. Куликова обращает внимание на то, что и у Толстого, и у Иванова вампиры представлены как старшие фигуры, которым необходима кровь молодых для продления жизни [Куликова: 103]. Однако если у Толстого этот мотив сохраняет преимущественно готическую окраску, то у Иванова он приобретает историко-политическое измерение: речь идет о поколенческом конфликте и о системе, существующей за счет подчинения и использования молодых.

Тем самым толстовская линия оказывается особенно продуктивной для понимания «Пищеблока». Именно здесь оформляется модель замкнутого пространства, внутри которого вампиризм распространяется как болезнь, разрушающая коллектив, и именно здесь возникает художественный прием неопределенности, позволяющий соединить мистическое и социальное в единой структуре повествования.

§ 3. Гоголевская традиция: нечисть в национальном историческом контексте

В русской литературе особую роль в формировании художественной модели «внутреннего» зла сыграл Н. В. Гоголь. Хотя он не создает классического вампира

⁵ С этой точки зрения «проясняющая» концовка экранизации повести («Пьющие кровь», 1991, Е. Татарского) делает художественную конструкцию повести более плоской.

в строгом смысле этого слова, в повести «Вий» демонстрируется способ органического введения нечистой силы в конкретное историко-культурное пространство. Мистика у Гоголя укоренена в народной среде и фольклорных представлениях. Именно это соединение бытовой конкретики и сверхъестественного придает гоголевскому миру особую убедительность.

В «Вие» Панночка формально названа ведьмой, однако ее образ включает черты, которые в дальнейшем будут ассоциироваться и с вампиризмом тоже: ночная активность, связь со смертью, способность причинять телесный вред, скрытая угроза, исходящая от внешне знакомого существа. Тем самым мистика не противопоставляется реальности, а как бы «прорастает» сквозь нее.

Для дальнейшей традиции важен не столько вопрос о том, является ли гоголевская панночка «настоящим» вампиром, сколько сам принцип построения образа. Нечистое у Гоголя входит в знакомый мир и обнаруживается внутри него. Поэтому возникает вопрос, который будет важен и для Иванова: приходит ли зло извне или оно может быть порождением самого общества, его страхов, запретов, символов и иерархий?

Гоголевская модель принципиально связана с проблемой сакрального знака. Церковь, молитва, крест — все это можно использовать как защиту от темных сил. Но священное пространство не гарантирует автоматической безопасности: оно может быть нарушено при должной изобретательности. Подобная амбивалентность сакрального оказывается важной для дальнейшей литературной традиции, где знак утрачивает однозначность и начинает функционировать в двойственном режиме.

Именно этот принцип — неустойчивость значения, возможность превращения символа в инструмент зла — находит своеобразное продолжение в «Пищеблоке». Советская символика (пионерский галстук, значок-звезда, красный цвет) оказывается включенной в мистический механизм. А. Колобаева, анализируя роман Иванова, подчеркивает, что «правильное здесь – ненормально» [Колобаева: 17]. Идеологически санкционированная норма начинает восприниматься как источник искажения личности. Тем самым знак, призванный выражать коллективное благо, превращается в средство подавления.

Красный галстук символизирует принадлежность к коллективу и идеалу, но в то же время оказывается элементом вампирской системы, защищающим ее представителей. Такая двойственность продолжает гоголевскую линию, где граница между добром и злом проходит не по линии «свое — чужое», а внутри самой социальной и символической структуры. Один и тот же знак может обозначать принадлежность к общности, но может стать и средством маскировки нечистого.

У Гоголя нечисть проявляется в мире, выявляя скрытые противоречия. У Иванова вампиризм действует сходным образом: он не приходит снаружи, а раскрывается внутри уже существующей системы и символической структуры, демонстрируя ее внутреннюю уязвимость.

§ 4. Советский контекст вампирской метафоры и возможные источники романа

Для понимания поэтики «Пищеблока» принципиально важно учитывать не только европейскую и дореволюционную традицию, но и способы существования вампирской образности в советской и постсоветской культуре. В условиях официального атеизма и идеологического контроля открытая готическая линия практически исчезает из канона, однако сам образ вампира не исчезает полностью: он трансформируется и приобретает политическую, сатирическую и метафорическую окраску.

Слово «вампир» оказывается в ходу и влияет уже не только на литературное творчество. Уже в начале XX века русские карикатуристы неоднократно сравнивали с вампиром обер-прокурора Святейшего синода К. П. Победоносцева. Это, в свою очередь, отразилось в образе Аполлона Аполлоновича Алеухова в романе А. Белого «Петербург» (1913, 1922). За его противодействие любым реформам его нередко зовут «вампиром», «нетопырем», «летучей мышью» и «совой».

Политизация образа, намеченная еще в начале XX века, сохраняет свою продуктивность и в дальнейшем. Вампир начинает обозначать фигуру власти, существующей за счет подавления и «высасывания жизненной энергии общества». Подобное понимание закрепляется в публицистике и сатирической традиции, где слово «вампир» используется как метафора социального паразитизма. Именно эта

семантическая линия оказывается особенно близкой роману Иванова, в котором вампиризм функционирует как модель власти.

Вампирские мотивы могли существовать в советской литературе только в рамках андеграундного творчества. Например, в романе «Мастер и Маргарита» М. А. Булгакова один из эпизодических персонажей – Гелла, обладающая признаками женщины-вампира (в частности, – через проекцию на гоголевскую Панночку). Образ Геллы в исследовательской традиции нередко интерпретируется как сочетающий черты инфернальной служанки и вампирической соблазнительницы, что позволяет соотнести его с гоголевской линией женской демонической фигуры. В булгаковском тексте вампиризм не вынесен в центр повествования, однако сама возможность его присутствия свидетельствует о сохранении готического кода в культурной памяти.

Изолированным полуйсключением является детективный рассказ Александра Шейнина «Вурдалак из Заозерного» (из книги «Иду на помощь», 1966) о следователе Кирееве, который расследует загадочную гибель животных в деревне. Расследуя дело, Киреев находит нацистского коллаборанта, ведущего «вампирский» ночной образ жизни. Но в смерти животных он не виноват. Гибель животных объясняется зоологически – укусами экзотической птички, оставляющей незаживающие раны. Таким образом вампиризм имеет здесь естественный биологический характер, но он служит метафорой «вампиризма» этического: паразитарного образа жизни бывшего нацистского преступника.⁶

Следует учитывать и более широкий культурный фон позднесоветской эпохи. В массовом сознании 1970–1980-х годов слово «вампир» активно функционирует как публицистическая метафора — для обозначения бюрократов, спекулянтов и моральных паразитов.

Таким образом, советский контекст не дает большого количества канонических готических текстов, однако формирует особую семантику вампира

⁶ Похожие детективные истории с «вампирской» темой уже были: анонимный рассказ «Колдун-мертвец-убийца» (1832); Г. П. Данилевский (1829-1890) обработал этот сюжет в рассказе «Мертвец-убийца» (опубликован посмертно). К таким рассказам примыкают истории о квази-вампирах, например «Вурдалак» Н. А. Тэффи из сборника «Ведьма» (1936).

как фигуры власти, паразитирующей на коллективе. И именно эта линия и оказывается наиболее значимой для романа Иванова. «Пищеблок» наследует не столько готическую эстетику, сколько советскую традицию символического использования образа, соединяя ее с детским фольклором и историческим материалом Олимпиады-80. Вампиризм у него остается фантастическим сюжетом, но одновременно становится языком описания идеологического подчинения.

1980-е гг. становятся периодом разложения советских канонов, появляется термин «чернуха», связанный с депрессивным, нео-декадентским восприятием действительности. В прозе Ю. В. Мамлеева появляются вампиры. Например, в рассказах «Изнанка Гогена» (1982) и «Вампир-психопат» (1986).

В 1990-е гг. в российской культуре научная фантастика начинает вытесняться жанром фэнтези, то есть эпически разработанными сказочными мотивами. В 1998 г. выходит первый том серии «Дозоров» Сергея Лукьяненко («Ночной дозор»): в книгах этой серии вампиры и другие сказочные существа живут в условиях современного города. Замыкает XX век в этом плане роман Дмитрия Громова «Путь проклятых (апология некроромантизма)» (2000). В нем описано, как вампиры Влад и Эльвира охотятся за людьми, а Бессмертный Монах – за вампирами.

В XXI в. вампиры в российской литературе и кино уже мало кого удивляют. В романе Алексея Атеева «Псы Вавилона» (2001) вампирский сюжет соединяется с советской историей 1930-х годов. Посреди степи построен Соцгород с большим заводом; ходят слухи, что мертвый мальчик, погибший от укуса змеи, стал вампиром. После этого начинают пропадать следователи милиции, изучающие дело. Сочетанием советского и вампирского этот роман уже предвосхищает роман А. Иванова «Пищеблок».

Вампиры – персонажи романа Ника Перумова «Одиночество Мага» (2001); сборника Владимира Микушевича «Будущий год» (2002) о следователе-мистике старце Аверьяне (один из рассказов – «Исцеление вампира»); романа Вадима Панова «Все оттенки черного» (2002); романа Ольги Громыко «Профессия: ведьма» (2003) и т. д. Вампирская тема становится массовой и жанрово гибкой.

На новый художественный уровень тему поднял Виктор Пелевин в романе «Empire V» (2006). Вампиризм для Пелевина – очередная призма, через которую интерпретируется современная цивилизация. При этом в стереотипное восприятие вампиризма вносятся коррективы: вампиры не нуждаются в крови как в пище, а получают через нее информацию, которая и представляет настоящую ценность, а для этого требуется совсем немного крови. В 2013 г. вышло продолжение романа под названием «Бэтман Аполло», в котором фигурирует и граф Дракула.

Вампирская тема становится массовой. Перечислим лишь некоторые названия: Дмитрий Мансуров «Кашей» (2003); Алекс Кош «Если бы я был вампиром» (2005); Дмитрий Казаков «Дитя Света» (2007); Елена Картур «Эльф и вампир» (2009); Оксана Панкеева «Обратная сторона пути» (2011) и др.

Соединение пионеров и вампиров в одном художественном пространстве произошло в повести Татьяны Королевой «Тимур и его команда и вампиры» (2011). Возможно, роман Алексея Иванова «Пищеблок», опубликованный в 2018 г., но писавшийся несколько ранее, был косвенным откликом на это произведение. Если у Татьяны Королевой пионеры сотрудничают с доблестными органами НКВД, то у Иванова в НКВД работают верховные вампиры-стратилаты: Серп Иванович и Молот Иванович Иероновы.

Таким образом, к моменту появления «Пищеблока» вампирская тема уже прошла долгую эволюцию. Она превратилась в гибкий художественный язык, на котором можно говорить не только о страхе, смерти и телесном ужасе, но и о власти, идеологии, социальном паразитизме, коллективном подчинении и утрате личной воли. Роман Иванова использует этот язык двояко: как фантастический сюжет о вампирах и как метафорическую модель позднесоветского общества. Именно это двойное устройство делает «Пищеблок» важным продолжением русской вампирской традиции.

Каков основной посыл романа А. Иванова мы рассмотрим далее.

ГЛАВА 2. ТРАНСФОРМАЦИЯ ВАМПИРСКОЙ МОДЕЛИ В РОМАНЕ

А. В. ИВАНОВА «ПИЩЕБЛОК»: ТРАДИЦИЯ А. К. ТОЛСТОГО

При сопоставлении прозы А. К. Толстого и романа А. В. Иванова важно учитывать не только совпадение отдельных мотивов, но и их отражение в более широкой готической традиции. Поэтому будет продуктивно говорить не только о типологическом сходстве, то есть о принадлежности обоих авторов к широкой готико-вампиурской традиции, но и о генетической связи: о том, какие элементы толстовской модели вампиризма оказываются переосмыслены в романе Иванова.

В. Э. Вацуро определяет готический роман как «целостную и хорошо структурированную систему», в которой важны не отдельные эффекты страха сами по себе, а их соотнесенность с конфликтом, системой персонажей, иерархией мотивов и набором повествовательных приемов [Вацуро: III]. Это принципиально для анализа «Пищеблока»: Иванов наследует не только внешние признаки вампирского сюжета — кровь, укус, ночное пространство, распознавание нечистого, — но и более глубокий способ организации мира, где страшное возникает внутри привычного порядка. Такой подход соответствует и более общему методологическому принципу, сформулированному Вацуро: исследователь должен различать случайные совпадения мотивов и «глубинные механизмы» организации текста; только тогда можно говорить не о простом наборе «общих мест», а о реальной литературной преемственности [Там же: II–III]. В данном случае к таким глубинным механизмам относятся замкнутое пространство, заражение, подмена родства или коллективной близости вампирской зависимостью, речевое предвосхищение ужасного и постепенное разрушение нейтрального восприятия реальности.

Именно поэтому в центре анализа должна находиться прежде всего толстовская модель вампирской «эпидемии». В «Семье вурдалака» вампиризм предстает не как единичное появление чудовища, а как процесс, стремительно распространяющийся внутри семьи. В «Упыре» этот принцип дополняется другой важной чертой: вампир скрыт в обществе и может быть распознан только через косвенные знаки, рассказы и, в конце концов, телесные симптомы. В «Пищеблоке» же Иванов объединяет обе линии: вампиры не вторгаются в пионерский лагерь извне, а существуют внутри его повседневного порядка; они не нарушают

структуру лагеря, а используют ее как готовую систему дисциплины, подчинения, а затем и питания.

Такое построение позволяет говорить о двойной связи Иванова с Толстым. Типологическая связь объясняется принадлежностью обоих текстов к готической традиции: в них есть закрытый локус, ночная неопределенность (ночное время суток, за счет оптической неопределенности, заставляет героев интерпретировать события иначе, нежели при свете дня), мотив тайны, телесные следы вампиризма, двойственность между бытовым и сверхъестественным. Генетическая связь проявляется более конкретно: Иванов разворачивает толстовскую «семейную» модель заражения в социально-идеологическую модель лагеря. Иначе говоря, в «Семье вурдалака» вампиризм разрушает семью; в «Пищеблоке» он заражает пионерский коллектив, который советская идеология сама предлагала понимать как новую, «правильную» семью, там самым искусственно «объединяя» зараженных крепче, чем при семейных узах.

Такой переход особенно важен потому, что пионерия в советском дискурсе действительно строилась как система замены и расширения семейных связей. Во многих пионерских песнях появляется подобная тема, напр., в гимне Всесоюзной Пионерской организации «Взвейтесь кострами, синие ночи» дан образ пионеров как «семьи мировой» [Русские советские песни: 54–55]. В официальном «Положении о Всесоюзной пионерской организации имени В. И. Ленина» пионерия определяется как «массовая самостоятельная коммунистическая организация детей и подростков, смена и резерв ВЛКСМ», а ее воспитательная задача связывается с преданностью партии, коллективизмом, дисциплиной и включением ребенка в идеологический порядок [Положение: 172–173]. Поэтому у Иванова лагерь «Буревестник» можно рассматривать как институциональный аналог семьи. Именно такая замена семьи коллективом делает толстовскую модель особенно значимой: Иванов переносит вампирскую эпидемию из дома и рода в пространство советской детской организации.

§ 1. Вампиризм как система: «заражение» и «иерархи»

Главным произведением А. К. Толстого при сопоставлении с «Пищеблоком» для нас будет повесть «Семья вурдалака», поскольку именно в нем вампиризм предстает не как одиночное явление, а как процесс распространяющегося (в самом

близком кругу) заражения. Уже в начале рассказа Толстого дается определение вурдалаков: это «мертвецы, вышедшие из могил», чтобы пить кровь живых, причем они предпочитают кровь «самых близких своих родственников» [Толстой: 77]. Важна не только фольклорная природа этого определения, но и логика, которую оно задает всему дальнейшему сюжету: предполагается, что вампир страшен потому, что он выбирает не чужого человека, а своего близкого.

Горча (герой повести «Семья вурдалака», отец семейства, который в самом начале уходит из дома, чтобы поймать разбойника в горах, и возвращается домой уже вампиром, постепенно «заражая» остальных домочадцев) возвращается домой уже как существо, чья человеческая идентичность поставлена под сомнение. Формально он остается отцом и главой семьи, но именно эта близость становится источником опасности, ибо ужас строится на невозможности отделить родного человека от нечистого существа. Сама концепция «семьи» оказывается ловушкой: любовь, доверие и обязанность заботиться о своем старшем родственнике превращаются в механизм, удобный для вампира. Если семья верит Горче, она тем самым открывает путь вурдалаку; если не верит, она разрушает собственный нравственный порядок.

У Иванова аналогичная модель переносится в пионерлагерь «Буревестник». Этот лагерь с самого начала показан как обособленный мир: бывший дачный поселок на берегу Волги, отгороженный сеткой от реки и фактически живущий по собственным правилам [Иванов 2018б: 18–19]. Эта пространственная замкнутость функционально соответствует толстовскому дому: в обоих случаях перед нами локус, который внешне выглядит упорядоченным и безопасным, но изнутри оказывается идеальной средой для распространения нечистого. Однако у Иванова заражение получает еще более четкую иерархическую форму, что значительно усложняет ивановскую вампирскую традицию, в отличие от толстовской. Баба Нюра объясняет, что «тушки» — это стадо пиявца, а сами пиявцы «кровю от людей копят в утробе своейной, а стратилат их самоих испивает до дна» [Иванов 2018б: 303–304]. Следовательно, толстовская семейная эпидемия в «Пищеблоке» перерастает в целую систему вампиризма: заражение здесь не разрушает порядок, а, напротив, встраивается в него и даже начинает им «пользоваться», обращая себе на пользу. Эта схема превращает вампиризм в устойчивую социальную систему: каждый нижестоящий питается теми, кто слабее, и, в то же время, сам становится

пищей для того, кто выше. В результате «Пищеблок» оказывается не только названием здания, но и метафорой всего лагеря: лагерь организован как пространство производства и распределения питания для вампирской власти.

В этой точке особенно отчетливо видно, что Иванов опирается на толстовскую модель, но расширяет и усложняет ее. Толстой показывает вампиризм как семейную эпидемию: нечистое входит в дом через фигуру отца и разрушает род изнутри. Иванов превращает эту модель в идеологическую эпидемию: нечистое входит в лагерь через уже существующие формы дисциплины, коллективности и «правильного» поведения. В «Семье вурдалака» вампиризм паразитирует на семье, в то время как в «Пищеблоке» вампиризм использует советскую модель воспитательного коллектива себе на пользу. Как отмечает О. Сухих:

Вампир (идеология) подчиняет себе людей, которые под его влиянием начинают делать такие вещи, которые бы в обычное время не сделали: никто не хочет каждодневных линеек, зарядок, речевок, потому что в них нет никакого серьезного смысла, но, все послушно ходят на линейки, зарядки и произносят речевки, в которые никто не верит [Сухих: 115].

Таким образом в романе выстраивается параллель между воздействием вампира на человека и воздействием советской идеологии на общество. Однако эту параллель важно не упрощать. Речь идет не о том, что Иванов просто «обличает» советскую идеологию, а о том, что он показывает опасность любой системы, где коллективная форма подменяет живую связь между людьми. Поэтому в финале романа возможность сопротивления стратилату возникает не из «официального» коллектива (т. е. не с помощью отряда, вожатых, полиции и т. д.), а именно с помощью малого союза: Валерка (мальчик-пионер, что приехал в лагерь на лето и первым замечает присутствие вампира в лагере), Игорь (вожатый в лагере, студент, что объединяется с Валеркой для победы над вампиром) и баба Нюра (пожилая работница пищеблока в лагере, уже пережившая «эпидемию вампиризма» раньше) работают сообща.

Вампиризм у Толстого и Иванова тесно связан с властью старших над младшими. У Толстого эта власть прежде всего семейная. Горча — отец, старший мужчина, глава дома. Его возвращение страшно именно потому, что семья привыкла подчиняться ему. Даже подозрение в «вурдалачестве» не отменяет

автоматически сыновнего и родственного долга. В этом смысле вампиризм у Толстого паразитирует на традиционной семейной иерархии.

В «Упыре» власть вампиров менее открыта, хотя все еще связана со старшинством. Упыри существуют в обществе, знают друг друга, соблюдают особые знаки, умеют оставаться незамеченными [Толстой: 5–8]. Они опасны не грубой силой, а способностью жить внутри человеческого порядка и пользоваться его формами. Поэтому в «Упыре» важна не только физиология, но и социальная мимикрия.

В «Пищевлоке» Иванов соединяет три линии: вампирская власть, семейно-возрастная и социально-институциональная. Серп Иваныч Иеронов имеет статус старшего, ветерана, носителя исторической памяти и власти. Его биография вписана в мифологию революции и Гражданской войны: Серп и Молот Иероновы становятся символическими фигурами советской истории [Иванов 2018б: 322–323]. Их имена (не те, что были даны им при рождении – Сергей и Матвей – а именно те, что они сами взяли себе – Серп и Молот) отсылают к главному советскому знаку и тем самым вампирская власть прямо соединяется с языком идеологии.

Иерархия у Иванова прописана гораздо подробнее, чем у Толстого. На вершине находится стратилат, ниже — пиявцы, еще ниже — тушки. Эта структура напоминает одновременно пищевую цепь, своеобразную военную систему и даже бюрократическую вертикаль. В ней каждый уровень зависит от другого, но зависимость не является взаимной заботой; это именно эксплуатация. Поэтому вампирская иерархия в «Пищевлоке» может быть прочитана как темная пародия на пионерско-комсомольскую лестницу: октябренок — пионер — комсомолец. В то время как официальная идеология обещает воспитание и рост, вампирская система превращает рост в подчинение и питание.

Эта мысль соотносится с наблюдением К. С. Когут:

Бездумно подстраивающийся под социально-политические нормы, неосознанно соглашающийся с идеологией, «руководящей линией» партии человек у Иванова – и есть вампир. А поскольку вампир у Иванова – это правильный во всем человек, он незаметен, неотличим от других людей: «Они правильные, – уверенно повторил Валерка. – А правильным быть ненормально» [Иванов 2022: 309]. Так вампир в романе оказывается синонимом «идеального гражданина». Мертвенность «ритуалов» пионерлагеря связывается с «мертвенностью» вампира [Когут: 228–229].

То есть у Иванова вампиры не являются классическими мертвецами из могилы, они живые люди, которые мимикрируют под нормальность; более того, именно «правильность» поведения становится признаком их нечеловеческой природы. Поэтому вампир у Иванова страшен не тем, что он нарушает правила, а тем, что он, наоборот, слишком хорошо им соответствует. В этом смысле «правильный» пионер может оказаться страшнее нарушителя, потому что его «дисциплина» уже готова к превращению в нечеловеческую послушность.

Таким образом, толстовская власть старшего родственника у Иванова превращается во власть стратилата. Это не просто отец семьи, а «отец» системы. Здесь важно учитывать более конкретный советский контекст: например, в сталинской культуре власть часто описывалась через семейно-родительские и патерналистские метафоры. Так, все дети младшего возраста были внуками Ильича, а страной более четверти века правил «отец народов» И. В. Сталин; позднее функцию «родительской заботы» взяла на себя КПСС, которая могла не только контролировать, но по-отечески поощрять и наказывать своих граждан. В качестве «отца народов» Сталин представлялся не просто политическим руководителем, а символическим воплощением всего Советского Союза как многонациональной семьи.

Особенно важно, что этот образ связывался с воспитанием детей. Можно вспомнить хотя бы лозунг «Спасибо товарищу Сталину за счастливое детство!», который несли участники физкультурного парада на Красной площади 6 июля 1936 года [Словарь современных цитат: номер цитаты 317], и как позже он окончательно закрепился в политическом языке после публикации в «Правде» передовой статьи «Счастливые дети сталинской эпохи» 23 сентября 1937 года. Поэтому в «Пищевлоке» вампирская власть Серпа Иваныча оказывается одновременно семейной, политической и мифологической: он старший, начальник, исторический герой и хищник.

Как уже было сказано ранее, один из самых устойчивых мотивов, связывающих Толстого и Иванова, — превращение «своего» в опасное. В классическом варианте ужас часто приходит извне: монстр вторгается в человеческий мир. У Толстого и Иванова все сложнее: вампир уже находится внутри круга доверия.

В «Семье вурдалака» источник ужаса — отец. Горча не просто возвращается из пространства смерти; он возвращается домой, к своим детям. Именно поэтому семья не может сразу отнестись к нему как к чужому чудовищу. Толстой использует здесь один из самых сильных готических механизмов: родство, которое должно защищать, начинает убивать. Вурдалак пьет кровь близких не случайно, а потому, что близость является главным и удобным условием доступа к жертве [Толстой: 77].

В «Упыре» подобный принцип перенесен в светское общество. Упыри находятся среди гостей бала, среди знакомых, родственников, пожилых дам, чиновников. Они не выглядят как чужеродные чудовища. Напротив, они вписаны в знакомые социальные роли. Поэтому Руневский сталкивается не с вторжением монстра, а с первичным подозрением, что привычный круг общения уже заражен нечистым.

В «Пищеблоке» эта логика приобретает особую силу из-за детского и пионерского контекста. Вампиром может оказаться не только взрослый начальник, но и ребенок. Лева, Вероника и другие пиявцы внешне остаются пионерами: носят галстуки, участвуют в лагерной жизни, выглядят частью коллектива. Это важнее, чем сам факт наличия вампиров в романе. Иванов показывает, что опасность скрыта в «правильности», в умении быть как все, не вызывать подозрения и выполнять нормы. Здесь вновь проявляется связь с пионерией как новой семьей. В идеологическом плане пионерский коллектив должен был заменить случайность частной семьи сознательной общностью. Но у Иванова эта общность оказывается уязвимой: если «своим» становится тот, кто носит правильный знак и произносит правильные слова, то вампиру достаточно освоить эти знаки и слова. Поэтому пионерская форма в романе не защищает от нечистого, а помогает ему оставаться незамеченным и именно защищает самого нечистого.

У Толстого страшен родной отец, у Иванова — правильный пионер и заслуженный старший. В обоих случаях источник опасности не распознается сразу. Вампиризм разрушает не только тело, но и саму возможность доверять привычным социальным связям.

§ 2. Элементы вампирского пространства / поэтика обнаружения вампира

Следующий важный уровень сопоставления связан с пространством. В готической традиции замкнутый локус — замок, дом, монастырь, усадьба — часто становится местом действия. У Вацуро готический роман описан как «роман тайн и ужасов», где устойчивые мотивы и повествовательные приемы образуют целостную систему [Вацуро: III]. Один из таких приемов — превращение безопасного пространства в пространство небезопасное. Дом или замок внешне организует мир, но внутри скрывает преступление, проклятие, тайную историю или нечеловеческое присутствие.

У Толстого этот принцип работает в обоих вампирских текстах. В «Семье вурдалака» дом Горчи сначала выглядит как место защиты: путник попадает в семейное пространство, где есть очаг, семья, защитные стены. Однако после возвращения Горчи дом перестает быть безопасным. Его закрытость усиливает угрозу, потому что уйти из семьи невозможно так же легко, как уйти от случайного чужого человека. Сама структура дома удерживает героев рядом с тем, кто может оказаться вурдалаком.

В «Упыре» замкнутое пространство имеет другой характер. Сначала это светский бал, затем дача Сугробиной, затем комнаты, коридоры, спальни, пространства сна и видения. Повесть постоянно перемещает героя из внешне социального и рационального мира в пространство, где бытовая реальность начинает напоминать готический сценарий. Особенно важно, что вампиры у Толстого не находятся в отдаленном фольклорном мире: они присутствуют в светском обществе, ведут разговоры, соблюдают привычные формы поведения, щелкают языком как условным знаком, узнают друг друга и при этом остаются внешне «своими» [Толстой: 5–8].

У Иванова пионерлагерь выполняет ту же функцию, что толстовский дом и толстовская дача. «Буревестник» одновременно открыт и закрыт: это место отдыха детей, но оно отделено от обычной жизни. Более того, лагерь построен на бывших Самарских дачах, то есть в его пространстве уже соединены разные исторические пласты: дореволюционная усадебность, советская лагерная дисциплина, позднесоветская формальность и скрытая вампирская история [Иванов 2018б: 18–19]. К. С. Когут точно определяет хронотоп лагеря как «слепок эпохи»: в нем отношения детей и вожатых превращаются в игру в историю, где сталкиваются

дореволюционная Россия, советская реальность и перспектива постсоветского мира [Когут: 223].

В этом смысле «Буревестник» является скорее моделью общества, нежели местом действия. У Толстого дом заражается потому, что внутренняя близость семьи делает его уязвимым. У Иванова лагерь заражается потому, что его официальная структура уже предполагает подчинение младших старшим, постоянный надзор, коллективные действия и ритуальное повторение лозунгов. Вампиры не ломают эту структуру, а почти незаметно встраиваются в нее, скорее, наоборот, совершенствуя. Поэтому пространство лагеря страшно не своей чуждостью, а наоборот — своей узнаваемостью.

Здесь возникает важный для готики эффект: страшное появляется именно внутри привычного. У Толстого вурдалаком может оказаться отец семейства; у Иванова вампиром может оказаться «правильный» пионер, вожатый, старый ветеран. Такая логика делает пространство «Буревестника» типологически близким толстовскому дому.

Отсюда уже можно перейти к более частному, но не менее важному приему, который указывает на близость двух текстов. И у Толстого, и у Иванова сверхъестественное не сразу входит в сюжет как зримо данная реальность: сначала оно существует как чужое слово, как рассказ о страшном, как предваряющий нарратив, который меняет восприятие пространства в будущем. В семиотическом смысле вставной рассказ, легенда или предсказание меняют правила восприятия основного повествования: внутри текста возникает другой текст, который предлагает персонажу и читателю новый код для чтения реальности.

Ю. М. Лотман, говоря о проблеме «текста в тексте», также показывает, что включение одного текста в другой создает смысловое напряжение между разными кодами и меняет интерпретацию всего произведения [Лотман 1992: 159–160]. В «Упыре» такой механизм включается уже в первой сцене. Все начинается с реплики незнакомца на балу: «Мне только странно, что на сегодняшнем бале я вижу упырей» [Толстой: 5]. До этой реплики бал остается обычным светским пространством. После нее тот же самый зал начинает читаться иначе: знакомые жесты, разговоры, взгляды и щелканье языком получают второе значение. Реплика

незнакомца не просто сообщает информацию о вампирах, а вводит новый способ видения. С этого момента Руневский оказывается между двумя кодами: рациональным, в котором незнакомец может быть сумасшедшим, и готическим, в котором его слова являются предупреждением.

В «Семье вурдалака» роль предваряющего текста выполняет рассказ о природе вурдалаков и приказ Горчи [Толстой: 77]. До возвращения старика семья еще может жить в обычном ожидании; после его слов о сроке возвращения и после объяснения, кто такие вурдалаки, это ожидание становится ожиданием проверки. Сама ситуация строится как страшный сценарий: если Горча вернется позже назначенного времени, его нужно признать уже не человеком. Следовательно, здесь сверхъестественное тоже возникает сначала как словесная инструкция и как правило чтения будущего события. И этот самый сценарий заражает восприятие персонажа раньше, чем происходит прямое столкновение с нечистым.

Ту же повествовательную схему использует Иванов. В «Пищеблоке» страшное впервые входит в текст как лагерная страшилка о гипсовой горнистке: вожатый рассказывает, что ночью она сходит с постамента, ходит по лагерю и душит тех, кто разбил барабанщика [Иванов 2018б: 5–6]. Эта история сначала подается как педагогическая выдумка, лишь как способ удержать детей в корпусе после отбоя. Но важно здесь не только последующее «подтверждение» страшилки, когда мальчик действительно видит ожившую фигуру [Иванов 2018б: 6–7]. Гораздо важнее то, что после включения в лагерное пространство этого рассказа сама реальность перестает восприниматься как нейтральная.

Страшилка выполняет ту же функцию, что слова незнакомца в «Упыре»: она перестраивает восприятие пространства героями. Лагерь становится пространством, где официальные символы могут ожить в страшной форме. Можно сказать, что гипсовая горнистка — это не просто чудовище, а пионерский знак, который вышел из декоративной неподвижности и стал действовать. Иначе говоря, страшное рождается из самого советского символического языка лагеря.

Этот механизм важен и для Валерки Лагунова — мальчика-пионера, одного из главных героев романа «Пищеблок». Приехав в лагерь, он сталкивается с

рассказами о страшном, поэтому дальнейшие странности лагеря он начинает воспринимать как возможный признак скрытой, «колдовской» реальности.

Их мир был скучный и понятный, весь для разных надобностей, как автобусная остановка — общая и заплеванная. Колдовство же, ясное дело, было злое и неправильное, оно мстило всем за неизвестно что, но от него мир делался цветным, загадочным и более живым: значит, колдовство было настоящим [Иванов 2018б: 36].

Когда он говорит, что мысль о колдовстве делает мир «цветным, загадочным и более живым» [Иванов 2018б: 36], речь идет не о конкретном магическом обряде, а о новой установке героя: Валерка допускает, что за привычной пионерской обстановкой может существовать второй, тайный смысл. В результате «Буревестник» перестает быть для него просто лагерем отдыха и превращается в пространство, требующее более подробного изучения. Так же у Толстого после реплики незнакомца об упырях обычный бал перестает восприниматься Руневским как нейтральное светское событие: все вокруг начинает казаться возможными знаками нечистого. В обоих случаях вставной рассказ меняет взгляд героя на окружающий мир и создает «оптику подозрения», а не просто сообщает страшную историю.

Речевое предвосхищение сверхъестественного — это важная повествовательная стратегия, присущая жанру готического романа в целом. В готическом повествовании страшное часто сначала существует как слух, легенда, семейное предание, рассказ очевидца. Но у Толстого и Иванова эта стратегия реализуется схожим образом: рассказ внутри рассказа не просто сообщает о чуде, а заражает восприятие персонажа. Сверхъестественное сначала входит в язык, затем в оптику, и только потом находит отражения в самом событии. Этот прием связан с тем, что Вацуро называет готической техникой повествования с «таинственными предчувствиями, неопределенными мотивировками и вместе — со стремительным развитием действия» [Вацуро 2002: 506]. В «Упыре» такую функцию выполняет реплика незнакомца о присутствии упырей на балу, а в «Пищевлоке» — лагерная страшилка о гипсовой горнистке. В обоих случаях рассказ внутри рассказа меняет способ восприятия реальности.

Отметим еще один общий элемент: оптическую неопределенность. В готической традиции ужас часто рождается не из полноты знания, а из его

отсутствия: персонаж не столько видит чудовище, сколько предчувствует его. У Толстого и Иванова нечистое часто появляется в темноте, при неполной видимости, на границе сна, слуха, догадки и зрительного подтверждения. В «Семье вурдалака» ночное появление Горчи построено именно на неуверенности взгляда. Рассказчик замечает, что дверь «как будто медленно отворилась», а самого старика он в темноте скорее угадывает, чем видит [Толстой: 83]. Это «как будто» принципиально: оно удерживает сцену между реальным и воображаемым. Герой не получает полной зрительной достоверности, поэтому страх усиливается. Неясность становится условием ужаса.

Тот же принцип действует в «Упыре». Руневский сначала пытается рационально объяснить происходящее, но постепенно сталкивается с такими зрительными деталями, которые разрушают эту уверенность. Особенно показательна сцена, в которой призрачный женский образ сначала кажется ему знакомым и живым, но затем обнаруживает чудовищную деталь: «рука ее была костяная» [Толстой: 25]. Позднее в повести прямо формулируется предел человеческого видения: между человеком и тайной существует «темная, непроницаемая завеса» [Толстой: 36]. Поэтому в «Упыре» зрение не гарантирует знания; наоборот, чем пристальнее герой всматривается, тем сильнее ощущает невозможность окончательной уверенности.

В «Пищевом блоке» сходный эффект построен на лагерьной ночи в прологе. Ожившая горнистка показана не как ясное чудовище, а как белая фигура, которая движется странно и неестественно: «при каждом движении эта девочка странно подрагивала всем телом, будто в ней что-то ломалось»; «она казалась роботом, но роботов включало электричество, а горнистку оживила тьма» [Иванов 2018б: 7]. Пугающим оказывается именно переходный характер образа: это и статуя, и живое существо одновременно.

Позднее тот же тип зрительного переживания связан с Серпом Иванычем: Валерка видит в его глазах не просто старческую усталость, а нечто запредельное — «в них таилась бездна» [Иванов 2018б: 49–50]. Иванов часто характеризует вампирские глаза как «черные и бездонные» [Иванов 2018б: 387]. Как и у Толстого, нечистое здесь не открывается окончательно, а распознается через

«невозможность» взглянуть, из-за чего героям остается строить догадки о сути разглядываемого существа.

Нечистое можно заметить, но нельзя сразу объяснить. Эта неуверенность важна не только для создания страха, но и для общей логики анализа: вампиризм у Толстого и Иванова существует на границе явного и скрытого. Он находится внутри привычного мира, поэтому требует особого чтения знаков. Ночь, полумрак, дистанция, зрительная неполнота в текстах становятся условием появления сверхъестественного.

Если словесный рассказ задает первый код восприятия, то телесные знаки дают второе подтверждение. У Толстого и Иванова вампиризм обнаруживает себя через кровь, рану, часто истощение, любую физиологическую «неправильность». Однако функция этих знаков различна: у Толстого они чаще сохраняют характер загадочного симптома, а у Иванова превращаются в часть целой системы вампирской физиологии.

В «Семье вурдалака» Горча появляется уже отмеченным кровью: рассказчик видит, что у него «левый бок весь в крови» [Толстой: 80]. Вскоре эта кровавая семантика усиливается — из мешка Горча достает «окровавленную голову» [Толстой: 82]. Получается, что кровь здесь является не бытовой подробностью, а скорее прямым знаком перехода от человеческого к нечеловеческому. Горча уже не просто отец, что вернулся домой, но фигура, связанная со смертью и насилием. При этом сам акт кровопития не развернут натуралистически; он важен прежде всего как угроза или как фольклорное знание о том, что вурдалак будет пить кровь близких.

В «Упыре» Толстой делает знак менее грубым, но более тревожным: на теле Антонио рассказчик замечает «маленькую синюю ранку, как будто от пиявки» [Толстой: 50]. У Толстого ранка с одной стороны указывает на возможное нападение упыря, а с другой дает представление о вампире как о паразите: в повести вампиризм связывается не только с мгновенной смертью, но и с постепенным угасанием жертвы. Так, одна из героинь вспоминает болезнь матери: та «вдруг, без всякой причины, сделалась больна, стала худеть и чахнуть и через неделю скончалась» [Толстой: 14]. Эту деталь можно назвать особенно значимой

для сопоставления с Ивановым, поскольку у него вампирическая система получает собственный язык телесной паразитарности.

В «Пищевых блоках» вампиризм связан с целой системой «пиявцев», «тушек» и «стратилата». Уже первая сцена, в которой Валерка видит Леву во время кормления, переводит догадку в прямое знание: Лева пьет кровь, а его губы выглядят темными и мокрыми [Иванов 2018б: 92]. И, хотя сама натуралистичность сцены не менее важна, но стоит обратить внимание на то, что жертва не исчезает из сюжета. Она может стать частью системы питания. Баба Нюра объясняет, что укушенный становится «поилкой» или «тушкой» [Иванов 2018б: 275]. При этом в романе жертвой эксплуатации оказывается не только человек-«тушка», но и сам «пиявец». Он тоже расходный элемент вампирской системы: пиявцы «кровью от людей <...> копят в утробе своейной, а стратилат их самоих испивает до дна», после чего пиявец умирает» [Иванов 2018б: 304]. Поэтому вампирская цепочка у Иванова устроена как многоступенчатое истощение: кровь сначала вытягивается из обычных людей, затем через пиявцев передается стратилату, а сами пиявцы после этого становятся ненужными.

Эта обреченность пиявцев маскируется под случайные смерти. Игорь вспоминает, что бывшие пионеры умирали уже после лагерной смены — «осенью, зимой, весной» [Иванов 2018б: 284]. Свистунова перечисляет внешне не связанные причины: «Галю Кузнецову машина сбила, а Новосёлов утонул», Воробьев «в сугробе замерз», Петрова умерла от порока сердца, Рыбина — от менингита, а Шестопалова «просто отравилась» [Иванов 2018б: 284]. Для Игоря в этот момент становится ясно: «Вот, значит, какдохнут пиявцы!.. Болезни, несчастные случаи!..» [Иванов 2018б: 284]. Позднее он формулирует сам механизм: стратилат высасывает из пиявца кровь тушек, а «отработанный пиявец потом уже сам по себе как-нибудь погибает — от болезни или несчастного случая» [Иванов 2018б: 305]. Так у Иванова вампиризм превращается в устойчивую форму эксплуатации тела, где даже промежуточный вампир не является свободным субъектом, а оказывается временной «ампулой» для чужой крови.

Выходит, что вампир — это не только мертвец или демон, но паразит, питающийся другим телом. У Толстого эта паразитарность дана в виде симптома; у Иванова она становится социальной структурой. Пиявец не просто пьет кровь, а

организует вокруг себя «стадо» тушек, то есть превращает других людей в ресурс, который использует себе на пользу.

§ 3. Новаторство Иванова в отображении идеологического мотива в готическом сюжете

При всей близости к Толстому Иванов не просто повторяет его модель. Главная трансформация состоит в том, что вампиризм в «Пищеблоке» получает социально-идеологическое измерение. У Толстого вампиризм связан с фольклорной нечистью, родовым проклятием, семейным страхом и романтической неопределенностью. У Иванова те же элементы включены в позднесоветский контекст, где они начинают работать как язык описания власти, коллективизма, дисциплины и формальной «правильности».

О. С. Сухих пишет, что «в романе параллельно развиваются мистическая и социальная линии, а общей точкой их пересечения становится власть над личностью» [Сухих 2019: 114]. Это наблюдение помогает точнее сформулировать отличие Иванова от Толстого. В то время, как Толстой показывает, как вампиризм разрушает семью и светское общество изнутри. Иванов показывает, как уже существующая система коллективного воспитания может быть использована вампиризмом почти без сопротивления, потому что сама построена на подчинении и ритуале, тем самым обращая систему против простого человека.

При этом роман не сводится к прямому антисоветскому высказыванию. В нем сохраняется различие между мертвым коллективизмом и живой общностью. Официальный коллектив может быть пустым, но дружба, взаимная ответственность и способность сопротивляться злу остаются реальными ценностями, которые Иванов выводит на первый план. Поэтому Иванов не просто разоблачает пионерию как таковую, а показывает, что любая идеологическая форма становится опасной, когда заменяет личное нравственное решение автоматическим подчинением.

Главное отличие «Пищеблока» связано именно с советским материалом. Действие романа происходит в 1980 году, во время Олимпиады, в пионерском лагере. Сам Иванов в интервью А. Балуевой формулирует ключ к роману предельно прямо: «Чтобы найти ключ к роману, вы замените понятие “вампиризм” понятием “идеология” и все станет ясно» [Иванов 2018а]. Это авторское высказывание важно,

потому что подтверждает: вампиризм в романе задуман не только как фантастический сюжет, но и как метафора идеологического воздействия.

При этом Иванов не сводит роман к простой антисоветской схеме. В том же интервью он говорит о трех образах Советского Союза: «стране детства», социальном государстве и машине идеологического подавления естественной природы человека и общества [Иванов 2018a]. Поэтому «Пищеблок» устроен сложнее, чем прямое разоблачение советского прошлого. Лагерь у Иванова одновременно наполнен теплыми деталями детства и оказывается пространством скрытого насилия. Именно это делает вампирскую метафору убедительной: вампиризм не отменяет привлекательность мира, а паразитирует на ней.

В другом авторском комментарии, опубликованном в книге «Быть Ивановым», писатель уточняет социально-политический смысл «Пищеблока». Иванов прямо возражает против слишком буквального понимания романа как истории о разделении общества на «тушек», «пиявцев» и «стратилатов». По его объяснению, главное в романе — не сама по себе вампирская иерархия, а именно наличие государственной идеологии, которая быстро становится единственной и тем самым запускает механизм подчинения: «как только идеология станет единственной, сразу заведутся и вампиры — “пиявцы” и “стратилат”» [Иванов 2020: 294]. Эта формулировка важна потому, что подтверждает: вампиризм в романе следует понимать скорее как следствие устройства идеологической системы.

Далее Иванов предлагает более широкий теоретический ключ к роману. Он связывает «Пищеблок» с теорией меметики Ричарда Докинза и называет культуру, религию, идеологию и государство «мемплексами», то есть большими системами смыслов, которые ведут себя подобно биологическим системам: борются за выживание, доминирование и поглощение конкурентов [Иванов 2020: 294–295]. В этой перспективе пионерлагерь «Буревестник» оказывается не просто местом действия, а локусом столкновения нескольких мемплексов: живого детства, умирающего пионерского ритуала и угнетенного, но стремящегося к победе вампирства. Сам Иванов формулирует это так: «Пищеблок» описан как борьба мемплексов за существование [Иванов 2020: 295].

Такой комментарий позволяет точнее понять, почему в романе советское пионерство не является самостоятельным источником зла. По Иванову, оно само уже порождено тоталитарной идеологией, а потому не может быть полноценным живым соперником «вампиризма». Тоталитарная идеология, ставшая единственной, по логике романа неизбежно превращается в вампирскую систему: «пиявцы», «тушки» и «стратилат» оказываются не случайными фантастическими существами, а внутренней структурой идеологического мира. Поэтому проблема «Пищеблока» заключается не в том, что «в СССР людям было плохо», а в том, что «в СССР вампирам было хорошо», поскольку там существовала мертвая и насильственно насаждаемая идеология [Иванов 2020: 295].

Особенно важен для анализа практический комментарий Иванова к устройству вампирского цикла. Отвечая на вопрос о том, где Серп Иваныч пил кровь зимой, писатель объясняет, что лагерь был только летним «пищеблоком» темного стратилата. Летом Серп Иваныч кусал тринадцать человек и получал тринадцать «пиявцев» — по числу лунных фаз в течение года, а затем в ночь с нужной фазой Луны один из «пиявцев» сам приходил к нему в город; Серп высасывал его, после чего «пиявец» умирал [Иванов 2020: 296]. Это уточнение важно для понимания названия романа: пионерлагерь оказывается не постоянным местом жизни вампира, а местом ежегодной заготовки корма. Следовательно, «пищеблок» — это не только столовая, и не только метафора лагеря, но и модель циклического производства питания для власти.

Можно сказать, что интервью из книги «Быть Ивановым» можно использовать как авторское подтверждение двух ключевых положений данной главы. Во-первых, Иванов сам связывает вампиризм как с советской темой, так и с механизмом единственной государственной идеологии. Во-вторых, он объясняет вампирскую структуру романа через борьбу систем смыслов. Это позволяет рассматривать «Пищеблок» не только как роман о позднесоветской пионерии и советской идеологии, но и как произведение о универсальной опасности любой системы, которая объявляет себя единственно правильной и подчиняет себе человека. Этот авторский комментарий позволяет сделать вывод о том, что Иванов опирается на вампирскую традицию не ради жанрового эффекта, а ради создания модели общества, в котором идеология начинает вести себя как вампирская биологическая система.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В настоящей работе была рассмотрена традиция русской и европейской литературы о вампирах, а также ее трансформация в романе А. В. Иванова «Пищеблок». В центре исследования находилось сопоставление романа Иванова с вампирской моделью А. К. Толстого, прежде всего с повестями «Семья вурдалака» и «Упырь».

В первой главе были рассмотрены основные этапы формирования литературного образа вампира, значимые для понимания «Пищеблока». Было показано, что вампирский образ восходит к фольклорным представлениям о «неправильном» мертвеце, нарушающем границу между жизнью и смертью. Однако в литературе этот образ постепенно усложняется: вампир становится не только существом, пьющим кровь, но и фигурой власти, соблазна, подчинения и социальной мимикрии. Важным этапом этого процесса стала романтическая модель Байрона-Полидори, где вампир впервые приобретает черты социально интегрированного персонажа, действующего внутри человеческого общества.

Особое внимание было уделено русской готической традиции. В прозе А. К. Толстого вампиризм оказывается связан не только с появлением сверхъестественного существа, но и с процессом заражения внутри близкого сообщества. В «Семье вурдалака» вампирская опасность возникает именно изнутри семьи: родной человек превращается в угрозу, и дом теряет функцию защитного пространства. В «Упыре» сходная логика переносится в светское общество, где нечистое скрывается под привычными социальными формами. Таким образом, у Толстого складывается модель, основанная на замкнутом пространстве, внутреннем заражении, сомнении, телесных знаках вампиризма и разрушении доверия к «своим».

В первой главе также было показано, что для «Пищеблока» важны не только европейская и русская готическая традиция, но и советский контекст. В советской и постсоветской культуре вампир все чаще осмысливается как образ власти, социального паразитизма и идеологического подчинения. Именно эта линия оказывается особенно значимой для Иванова: вампиризм в его романе остается фантастическим сюжетом, но одновременно становится языком описания общества, построенного на дисциплине, ритуалах и подчинении.

Во второй главе было проведено сопоставление прозы А. К. Толстого и романа А. В. Иванова на уровне основных мотивов. Анализ показал, что Иванов не только использует отдельные элементы вампирского сюжета, но и разворачивает толстовскую модель в новом историко-культурном пространстве. У Толстого вампиризм распространяется внутри семьи или светского круга; у Иванова он переносится в советский пионерский лагерь, который становится аналогом замкнутого сообщества. Лагерь «Буревестник» функционирует как модель общества: в нем есть своя иерархия, правила, ритуалы, система воспитания и постоянный контроль.

Сходство Толстого и Иванова проявляется в мотиве вампирской эпидемии, в организации замкнутого пространства, в словесном предварении сверхъестественного, в ночной оптической неопределенности, в телесных знаках вампиризма и в превращении «своего» в опасное. У Толстого вурдалаком может оказаться отец семейства или представитель знакомого светского круга; у Иванова вампиром может быть правильный пионер, вожатый или уважаемый старший. В обоих случаях ужас связан с обнаружением нечистого внутри привычного мира.

Главное отличие Иванова от Толстого состоит в том, что вампиризм в «Пищеблоке» получает развернутое социально-идеологическое значение. У Толстого вампиризм разрушает семью и общество изнутри. У Иванова та же модель включается в позднесоветский контекст, где вампиры не ломают систему, а используют уже существующие формы коллективной дисциплины и «правильного» поведения. Именно поэтому вампирская иерархия романа — стратилат, пиявцы и тушки — может быть прочитана как пищевая цепочка и одновременно как образ идеологической вертикали.

При этом «Пищеблок» нельзя свести только к антисоветской аллегории. Иванов показывает более общий механизм: любая идеологическая форма становится опасной, если она подменяет личное нравственное решение автоматическим подчинением. Поэтому в романе противопоставлены мертвый официальный коллектив и живая человеческая связь.

Таким образом, роман «Пищеблок» можно рассматривать как произведение, включенное в русскую и европейскую вампирскую традицию, но одновременно

существенно ее обновляющее. Иванов использует вампирский сюжет не только как жанровый прием, а как способ показать, как идеология может превращать человека в ресурс, коллектив — в пищевую цепочку, а привычное пространство детства — в готический локус скрытой опасности. В этом заключается основная трансформация толстовской модели: семейно-готическая вампирская эпидемия превращается у Иванова в социально-идеологическую систему.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Источники:

1. Афанасьев: *Афанасьев А. Н.* Упырь. № 363 // Народные русские сказки А. Н. Афанасьева: В 3 т. М., 1984–1985. Т. 3. 1985. С. 70–73.
2. Гоголь: *Гоголь Н. В.* Избранное. М., 1986.
3. Жуковский 1959: *Жуковский В.* Собрание сочинений в 4 т. М., 1959. Т. 2.
4. Жуковский 1960: *Жуковский В.* Собрание сочинений в 4 т. М.; Л., 1960. Т. 4.
5. Иванов 2018а: *Иванов А.* «На самом деле Советских Союзов было как минимум три» / беседовала А. Балужева // Интернет-газета «Собеседник». №46–2018. 2018 г. <https://realnoevremya.ru/articles/122394-intervyu-pisatelya-alekseya-ivanova> (28.05.2026).
6. Иванов 2018б: *Иванов А.* Пищеблок. М., 2018.
7. Киреевский: *Киреевский П.* Вампир: Повесть, рассказанная лордом Байроном. С приложением отрывка из одного недоконченного сочинения Байрона (с английского). М., 1828. <https://goo.su/R416> (28.05.2026).
8. Левкиевская 1995: *Левкиевская Е. Е.* Вампир // Славянские древности: этнолингвистический словарь: В 5 т. М., 1995. Т. 1: А–Г. С. 283–286.
9. Левкиевская 2000: *Левкиевская Е. Е.* Упырь // Мифы русского народа. М., 2000. С. 225–226.
10. Лермонтов: *Лермонтов М. Ю.* Герой нашего времени. СПб, 2011.
11. Мифологический словарь: Мифологический словарь / Под ред. Е. М. Мелетинского. М., 1990. <https://myth.slovaronline.com/> (28.05.2026).
12. Мелтон: *Мелтон Г.* Энциклопедия вампиров. Ростов-на-Дону, 1998.
13. Оссенфельдер: *Оссенфельдер Г.* Вампир // Век перевода 2012: Антология. Вып. 3. М., 2012. С. 434–435. <https://facetia.ru/node/5634> (28.05.2026).

14. Полидори: *Полидори Д.* Вампир // Английская готика. Антология ужасов. XIX век. 2002. <http://flibusta.site/b/215579> (28.05.2026).
15. Положение: Положение о Всесоюзной пионерской организации имени В. И. Ленина // Документы ЦК КПСС и ЦК ВЛКСМ о работе Всесоюзной пионерской организации имени В. И. Ленина. Изд. 3-е. М., 1970. С. 175–182.
16. Преображенский: *Преображенский А.* Этимологический словарь русского языка. М., 2014. Т. 1. С. 64.
17. Пушкин: *Пушкин А. С.* Собрание сочинений: В 10 т. Т. 2. М., 1959.
18. Русские советские песни: Русские советские песни (1917–1977) / Сост. Н. Крюков, Я. Шведов. М., 1977. С. 54–55.
19. Словарь современных цитат: Словарь современных цитат / Сост. К. В. Душенко. Изд. 4-е, доп. М., 2006.
20. Толстой: *Толстой А. К.* Упырь; Семья вурдалака // Толстой А. К. Собрание сочинений: в 4 т. Т. 2. М., 1969.
21. Шаргородский: *Шаргородский С.* Красногубая гостья. Salamandra P.V.V., 2018. https://royallib.com/book/shargorodskiy_s/krasnogubaya_gostya.html (28.05.2026).

Исследования:

22. Башмакова 2018: *Башмакова М.* «Постоять в стороне от зла невозможно». Писатель Алексей Иванов объяснил Марии Башмаковой, почему в романе «Пищеблок» от пионера до вампира один шаг // Огонёк. 2018. № 43. С. 36.
23. Башмакова 2021: *Башмакова М.* Никогда не разговаривайте с кровососами // Коммерсантъ. 08.05.2021. <https://www.kommersant.ru/doc/4801526> (28.05.2026).
24. Быков: *Быков Д.* Вампир с клыками // Интернет-портал «Собеседник». 20.11.2018. <https://ru-bykov.livejournal.com/3621627.html> (28.05.2026).
25. Вацуро 1992: *Вацуро В. Э.* Ненастное лето в Женеве, или История одной мистификации // Бездна: «Я» на границе страха и абсурда. АРС: Российский журнал искусств. Тематический выпуск. СПб., 1992. С. 36–64.

26. Вацуро 2002: *Вацуро В. Э.* Готический роман в России. М., 2002.
27. Когут: *Когут К.* Превращения истории в романе А. Иванова «Пищеблок» // Филологический класс. 2023. Т. 28. № 3. С. 223–234.
28. Колобаева: *Колобаева Л. А.* Слово и язык как проблема в романах Алексея Иванова // Известия РАН. Серия литературы и языка. 2020. Т. 79. № 2. С. 13–18.
29. Куликова 2020: *Куликова Д. Л.* Литературная кинематографичность в романе «Пищеблок» Алексея Иванова // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2020. Т. 13. Вып. 12. С. 340–344.
30. Куликова 2021а: *Куликова Д. Л.* Вампиры А. В. Иванова в свете готической традиции русской литературы // *Litera*. 2021. № 6. С. 98–107.
31. Куликова 2021б: *Куликова Д. Л.* Композиционная логика хоррора (А. В. Иванов «Комьюнити», «Псоглавцы», «Пищеблок») // Вестник Академии наук Чеченской Республики. 2021. № 2 (53). С. 116–121.
32. Кун: *Кун М.* Образ позднесоветского пионерского лагеря в произведениях российской массовой культуры 2010-х гг. // Гуманитарный вектор. 2020. Т. 15. № 5. С. 85–93.
33. Лаврухина: *Лаврухина Ю.* Восприятие подростками медиа через призму понятий «герой» и «антигерой» на примере сериала «Пищеблок» // Предупреждение и преодоление дезадаптации несовершеннолетних — центральная проблема социальной педагогики: Сборник материалов IV Всероссийской научно-практической онлайн-конференции. Ростов-на-Дону, 2023. С. 126–129. <https://www.elibrary.ru/item.asp?id=54144001> (28.05.2026).
34. Ломыкина: *Ломыкина Н.* Главные книги осени на ярмарке non/fiction // Сетевое издание «Forbes». 2018. <https://www.forbes.ru/forbeslife-photogallery/369739-glavnye-knigi-oseni-na-yarmarke-nonfiction> (28.05.2026).
35. Лотман 1992: *Лотман Ю. М.* Текст в тексте // Лотман Ю. М. Избранные статьи: В 3 т. Т. 1. Таллинн, 1992. С. 148–160.

36. Лотман 1995: *Лотман Ю. М.* «Задумчивый вампир» и «Влюбленный бес» // Лотман Ю. М. О поэтах и поэзии. СПб., 1995. С. 346–350.
37. Лукинова: *Лукинова Т. Б.* Лексика славянского язычества // Этимология / Под ред. Ж. Ж. Варбот, Л. А. Гиндина, Г. А. Климова, В. А. Меркуловой, В. Н. Топорова, О. Н. Трубачева. М., 1984.
38. Мильчин: *Мильчин К.* Пионерский лагерь имени Влада Цепеша // Сетевое издание «Горький». 2018. <https://gorky.media/reviews/pionerskij-lager-imeni-vlada-tsepesha/> (28.05.2026).
39. Михайлов: *Михайлов Е.* «Пищеблок»: Алексей Иванов как русский Стивен Кинг // Интернет-издание «Афиша Daily». 2018. <https://daily.afisha.ru/culture/10614-pischeblok-aleksey-ivanov-kak-russkiy-stiven-king/> (28.05.2026).
40. Нечаева: *Нечаева И.* Алексей Иванов «Пищеблок»: пионерские ужасы для ностальгирующих // Веб-портал «Мир фантастики». 2019. <https://www.mirf.ru/book/aleksej-ivanov-pischeblok/> (28.05.2026).
41. Павлова: *Павлова А. В.* Деформация представлений о вампиризме в русской литературе XIX в. (на примере произведений А. С. Пушкина, Н. В. Гоголя, А. К. Толстого) // Проблемы филологии глазами молодых исследователей. Вып. 1. Пермь, 2018.
42. Пигина, Сергеева: *Пигина А. С., Сергеева Е. Н.* Функционирование советских мифологем в романе А. Иванова «Пищеблок» // Вестник молодых учёных и специалистов Самарского университета. 2022. № 1 (20). С. 90–93.
43. Рявкин: *Рявкин С.* Советский городской фольклор в структуре романа А. Иванова «Пищеблок» в контексте проблемы ностальгии по советскому прошлому // Культурные инициативы. Челябинск, 2021. С. 92–94. https://www.elibrary.ru/download/elibrary_46520079_68978402.pdf (28.05.2026).
44. Савенкова: *Савенкова Е.* «Голова обвязана, кровь на рукаве...», или О главной пионерской тайне // Mixtura Verborum'2021: границы человеческого и современность. Самара, 2021. С. 110–124.

45. Сдобнов: *Сдобнов С.* Как писатель Алексей Иванов планирует заработать на новом романе «Пищеблок» // Forbes Life / Книги. 2018. <https://www.forbes.ru/forbeslife/370799-kak-pisatel-aleksey-ivanov-planiruet-zarabotat-na-novom-romane-pishcheblok> (28.05.2026).
46. Сухих: *Сухих О.* Социальное и мистическое в романе А. В. Иванова «Пищеблок» // Современный литературный процесс. Нижний Новгород, 2019. С. 114–125. https://www.elibrary.ru/download/elibrary_42433153_28569314.pdf (28.05.2026).
47. Хлебников: *Хлебников М.* «Третий сорт» про третью смену. Провал мегазвезды отечественной литературы Алексея Иванова // Литературная Россия. 17.05.2019. <https://litrossia.ru/item/tretij-sort-pro-tretju-smenu/> (28.05.2026).
48. Штуккерт: *Штуккерт М.* Игровая историософия А. Иванова: насилие формы и реабилитация смысла (на материале романов «Псоглавцы» и «Пищеблок») // Сибирский филологический журнал. 2021. № 1. С. 182–190.
49. Юзефович: *Юзефович Г.* Музей позднесоветской эпохи, теперь с вампирами // Медуза: Международное русскоязычное издание. 17.11.2018. <https://meduza.io/feature/2018/11/17/muzey-pozdnesovetskoy-epohi-teper-s-vampirami> (28.05.2026).

KOKKUVÕTE

Käesolevas bakalaureusetöös käsitletakse vampiiritraditsiooni vene kirjanduses ja selle ümberkujundamist A. V. Ivanovi romaanis «Pištšeblok» («Пищеблок», 2018). Töö keskmes on A. K. Tolstoi vampiirimudeli transformatsioon Ivanovi romaanis.

Esimeses peatükis vaadeldakse vampiirikujundi kujunemist folkloorist kirjandusse. Vampiir, vereimejas või vurdalak on algselt seotud ettekujutusega surnust, kes naaseb elavate maailma ja rikub elu ning surma vahelist piiri. Kirjanduses muutub see kujund keerulisemaks: vampiir ei ole enam ainult koletis, vaid võib tegutseda inimühiskonna sees ja kasutada selle reegleid enda kasuks.

Vene kirjanduses on selles traditsioonis eriti oluline A. K. Tolstoi looming. Jutustuses «Vurdalaki perekond» kujutatakse vampirismi kui nakatumist perekonna sees, jutustuses «Vereimejas» aga seotakse vampiirlikkus seltskondliku ruumi ja varjatud ohu motiiviga. Tolstoi tekstides on vampiir ohtlik just seetõttu, et ta võib olla «oma» inimene.

Teises peaatükis näidatakse, kuidas Ivanov kannab Tolstoi mudeli nõukogude pioneerilaagri konteksti. Laager «Burevestnik» toimib romaanis suletud ruumi ja ühiskonna mudelina, kus vampirism kasutab olemasolevat distsipliini, hierarhiat ja kollektiivseid rituaale. Kui Tolstoil levib vampirism perekonnas või seltskonnas, siis Ivanovil levib see pioneerikollektiivis.

Ivanovi peamine uuendus seisneb selles, et vampirism saab romaanis sotsiaal-ideoloogilise tähenduse. Vampiirlik hierarhia – «stratilaat», «pijavetsid» ja «tushkad» - meenutab toiduahelat, kus madalam aste muutub ressursiks kõrgemale. Nii muutub vampirism ideoloogia metafooriks: inimene kaotab oma tahte ja muutub süsteemi osaks.

Seega võib järeldada, et «Pischeblok» jätkab vene ja Euroopa vampiiritraditsiooni, kuid annab sellele uue tähenduse. Ivanov kasutab vampiirimüüti mitte ainult õudusloo loomiseks, vaid ka võimu, ideoloogilise allutamise ja isikliku vabaduse kadumise kujutamiseks.

Autorsuse kinnitus

Kinnitan, et olen koostanud käesoleva bakalaureusetöö ise ning toonud korrektselt välja teiste autorite panuse. Töö on koostatud lähtudes Tartu Ülikooli maailma keelte ja kultuuride instituudi slavistika osakonna bakalaureusetöö nõuetest ning on kooskõlas heade akadeemiliste tavadega.

Allkirjustatud digitaalselt

Daria Viks

Tartus, 28.05.2026

Lihtlitsents lõputöö reprodutseerimiseks ja üldsusele kättesaadavaks tegemiseks

Mina, Daria Viks,

1. annan Tartu Ülikoolile tasuta loa (lihtlitsentsi) minu loodud teose «Vampiirimüüt A. V. Ivanovi romaanis „Pištšeblok“: A. K. Tolstoi mudeli transformatsioon», mille juhendaja on Maria Borovikova, reprodutseerimiseks eesmärgiga seda säilitada, sealhulgas lisada digitaalarhiivi DSpace kuni autoriõiguse kehtivuse lõppemiseni.
2. Annan Tartu Ülikoolile loa teha punktis 1 nimetatud teos üldsusele kättesaadavaks Tartu Ülikooli veebikeskkonna, sealhulgas digitaalarhiivi DSpace kaudu Creative Commons'i litsentsiga CC BY NC ND 4.0, mis lubab autorile viidates teost reprodutseerida, levitada ja üldsusele suunata ning keelab luua tuletatud teost ja kasutada teost ärieesmärgil, kuni autoriõiguse kehtivuse lõppemiseni.
3. Olen teadlik, et punktides 1 ja 2 nimetatud õigused jäävad alles ka autorile.
4. Kinnitan, et lihtlitsentsi andmisega ei riku ma teiste isikute intellektuaalomandi ega isikuandmete kaitse õigusaktidest tulenevaid õigusi.

Daria Viks

28.05.2026