

УДК: 821.161.09 "1992/..."

## ХРОНОТОП КОММУНАЛЬНОЙ КВАРТИРЫ В ПРОЗЕ Ю. МАМЛЕЕВА

**Светлана Викторовна Бурдина**

д. филол. н., профессор кафедры русской литературы

Пермский государственный университет

614000, Пермь, ул. Букирева, 15. swburdina@rambler.ru

**Наталья Александровна Полякова**

соискатель кафедры русской литературы

Пермский государственный университет

614000, Пермь, ул. Букирева, 15. PolyNa0105@yandex.ru

Исследуется своеобразие прозы современного российского писателя Ю.Мамлеева. Хронотоп коммунальной квартиры, этого специфического атрибута советского быта, рассматривается авторами статьи как один из наиболее значимых вариантов презентации советской культуры, обнаруживших себя в прозе российских постмодернистов. Обращение в этой связи к сборнику рассказов «Черное зеркало» позволяет выявить особый, парадоксальный, вид художественного пространства Ю.Мамлеева – пространство деформированное и деформирующее, своеобразное «анти-пространство», или, по терминологии В.Топорова, «минус-пространство».

**Ключевые слова:** советская культура; постмодернизм; рассказ; хронотоп; художественное пространство; лейтмотив; автор; герой.

Хронотоп коммунальной квартиры как специфического атрибута советского быта, появившись в русской литературе еще в 20-е гг. XX в., в 30-е гг. достиг своего подлинного апогея. В произведениях М.Булгакова, М.Зощенко, И.Ильфа и Е.Петрова коммунальная квартира стала объектом острой социальной сатиры. Нового апогея этот хронотоп достиг в последней четверти XX – начале XXI в. в творчестве представителей российского постмодернизма – С.Гандлевского, В.Сорокина, Е.Попова, Ю.Мамлеева и др. Обращение современных авторов к хронотопу коммунальной квартиры как неотъемлемой примете советской эпохи было вполне закономерно в связи с их повышенным вниманием к советскому мирообразу и советской культуре<sup>1</sup>. В постмодернизме хронотоп коммунальной квартиры достиг уже абсурдного, даже гротескного, воплощения.

В произведениях Ю.Мамлеева действие происходит, как правило, в ограниченном, замкнутом пространстве – в больничной палате, в лесной сторожке, на кладбище, в коммунальной квартире, на коммунальной кухне и т. п. Можно сказать, что и действующие лица этого пространства также замкнуты, т.е. сосредоточены на себе, мало взаимодействуют друг с другом. Хро-

нотоп коммунальной квартиры в том или ином варианте встречается почти во всех текстах Ю.Мамлеева, однако наиболее отчетливо, на наш взгляд, он представлен в сборнике рассказов «Черное зеркало». Способом объединения героев в пространстве является в этом сборнике лейтмотив сумасшествия, безумия, позволяющий воспринимать отдельные рассказы как цикл. Именно этот лейтмотив и характерен в первую очередь для хронотопа коммунальной квартиры.

Нельзя не заметить, что применительно к коммунальной квартире в рассказах Ю.Мамлеева нередко употребляются эпитеты «сумасшедшая», «чокнутая», «черная»: «В черной, с непомерно длинным коридором коммунальной квартирке, в самом дальнем углу, в десятиметровой комнатухе, жил маленький, юркий человечек. Никто его почти не знал. Даже соседи по сумасшедшей этой квартирке понятия о нем не имели» (рассказ «Удалой») <sup>2</sup>.

Коммунальная квартира выступает у писателя синонимом жестокости, ненависти, зла. Она расчеловечивает, порождает монстров, безумцев, уродов, полулюдей-полузверей: «Гигант Савельич один раз подошел, чтоб постучать, что чайник у Саши на коммунальной кухне перекипел, ... как

услышал доносящееся изнутри кудахтанье, а потом гортанный истерический полукрик, полувизг, но не зверя, не человека, а некоего, по видимому, третьего...» (57).

Мотиву сумасшествия в рассказах сопутствует мотив превращения, преображения, переворота. Герой рассказа «Удалой» Саша становится монстром: «Внезапно в комнате потемнело. А Саша все менялся и менялся. Губа выпятилась, глаз поумнел, но в потустороннем смысле, и волосы на голове – как-то страшно, на глазах присутствующих – стали медленно расти, разбросанные»; «...А Саша, если только он еще был «Сашей», стоял окаменевши (хотя волосы и росли), как герой пустынных превращений» (43); сидящий за праздничным столом жених превращается в мертвеца («Свадьба»); умершая старушка оживает и подмигивает одним глазом во время отпевания («Прыжок в гроб»); тихий старичок-сосед принимает звериный облик («Дикая история»).

Мотив превращения как бы «оправдывает», точнее реалистически мотивирует перемещение героев из пространства в пространство и из одного времени в другое. Для героев Ю.Мамлеева характерны совершенно особые отношения со временем и пространством: они могут оказаться одновременно не только в трех временных пластах – прошлом, настоящем, будущем, но и в самых разных пространственных измерениях, обозначенных в рассказах как «здесь» и «там». В сознании героев эта оппозиция служит своеобразной системой координат, в рамках которой им предстоит самоопределиваться.

Весьма показателен в этом отношении рассказ «Прыжок в гроб». Время действия – переходное постсоветское десятилетие: «время было хмурое, побитое, перестроечное» (63). Мироощущение героев – такое же «хмурое», «побитое», и их сознание также находится в пограничном, «переходном» состоянии. Это общее настроение прекрасно выражает старичок Василий: «И так жизнь плохая. А ежели ее еще перестраивать, тогда совсем в сумасшедший дом попадешь... Навсегда». Место действия – коммунальная квартира: «... жили они все в коммунальной квартире в пригородном городишке близ Москвы» (38).

В описании коммунальной квартиры автор акцентирует внимание на ее невероятной тесноте и переполненности: «В большой комнате, кроме самой старушки, размещались еще ее сестра, полустарушка, лет на двенадцать моложе самой Катерины, звали ее Наталья Петровна. Там же проживал и сын Натальи – парень лет двадцати двух, Митя, с лица инфантильный и глупый,

но только с лица. Старичок Василий, или, как его во дворе называли, Василек, находился рядом в соседней продолговатой, как все равно гроб на какого-нибудь гиганта, комнате. В коммуналке находились еще и другие: не то наблюдатель, не то колдун Козьма, непонятого возраста, и семья Почкаревых, из которой самый развитый был младенец Никифор» (86).

В.Топоров, вводя термин «минус-пространство» применительно к прозе С.Кржижановского, так характеризует жизнь человека в тесноте коммунальной квартиры: «...Жизнь, заставленная отовсюду стенками, убивает в человеке чувство пространства, мира <...> в Москве пространство, так сказать, по карточкам; вместо неба – потолок, даль отрезана стеной и вообще все изрублено стенами и перегородками <...> Чрезвычайно трудно не усомниться, что за этим крошечком из пространства есть где-то и *настоящее*, за горизонт переклестывающее пространство, классическая протяженность, одним словом, *мир*» [Топоров 1995: 476]. Пространство, представленное в рассказах Ю.Мамлеева, – «деформированное, опустошенное, десемантизирующееся» [там же: 480], целиком овладевающее человеком и «убивающее» в нем «чувство пространства, мира». То есть это пространство не только деформированное, но и деформирующее.

Интересный вариант почти буквальной материализации этой метафоры («минус-пространство») мы находим в рассказе Т.Толстой «Окошко», повествующем о том, как нечистая сила (окошко) умело манипулирует не только пространственным материалом, но и самим временем. Мы видим, как в квартире соседа главного героя размещается Вселенная, в квартире же самого героя, Шульгина, исчезают окна, тем самым предупреждая о скором исчезновении драгоценных выстраданных квадратных метров, самой квартиры, а вскоре, возможно, и ее обитателей. Попытка героя выстроить свои отношения со временем и пространством не удалась:

« – Что это такое? – перепугалась Оксана. – Окошко, – одними бронхами прошептал Шульгин, но его услышали. И окна в квартире исчезли, а вместо них возникла глухая стена, так что стало темно, как до сотворения мира» [Толстая 2004: 22]. Татьяна Толстая здесь виртуозно играет с пространством, воссоздавая фантастическое «минус-пространство» – разрушенное, вычеркнутое из настоящего.

В деформированном «минус-пространстве», в котором проходит жизнь человека, невозможно оставаться нормальным – это одна из главных мыслей и прозы Ю.Мамлеева. Именно поэтому

«нормальное» и «ненормальное» нередко у писателя меняются местами, становятся неразличимы. Так, в рассказе «Прыжок в гроб» «...Екатериношка лежала, как мертвая, хотя никто не приходил наблюдать ее. Сама по себе лежала мертвецом. Прибежал Митя.

– Как дела? – спросил он у матери и кивнул в сторону лжепокойной.

– Да ладно, давай я ее напою и поить чего-нибудь дам, хоть она и мертвая, – разжалобилась Наталья. ...Пришла медсестра. – Ну что тут смотреть, – разозлилась она. – Ясное дело – покойница. Приходите за справкой завтра утром. Я побегу. И побежала» (73).

Уже при исследовании поэтики заглавия рассказа бросается в глаза соединение несоединимого – статичности (гроб) и динамики (прыжок). Подобный контраст вносит иронию по отношению к изображаемому, выявляя тем самым авторскую позицию: в безумном, перевернутом мире коммунальной квартиры нет ничего сакрального и вечного. Смерть здесь становится всего лишь уходом из этого перевернутого аномального мира, своего рода возвращением к норме.

Коммунальная квартира и находящийся в ней гроб представляют собой антагонистичные по сути пространства. Их оппозиция вызывает и раздвоение самих героев: с одной стороны, им свойственно стремление освободиться от власти времени, «защититься» от него вечностью, с другой – невозможность избавиться от бремени настоящего, сиюминутного с его ни на минуту не отпускающей мелочной суетой. Полу жизнь – полусмерть лежащей в гробу Екатериношки, ожидание ее смерти порождает в обитателях квартиры раздражение и ненависть к «лжепокойной», превращают их самих в бездушных «мертвецов»: «Главное было сделано. Справка о смерти почти лежала в кармане» (62).

Как и для чеховского Беликова, гроб для Екатериношки становится идеальным «футляром». Предложение лечь в него в ожидании смерти воспринимается ею с радостью и даже некоторым облегчением, как что-то давно ожидаемое. Ее лицо в гробу, как и у чеховского героя, принимает выражение умиротворенное и почти счастливое. (Вспомним в этой связи и героиню другого рассказа Чехова «Скрипка Ротшильда».) А завеса тайны над происходящим, необходимость притворяться мертвой придают ситуации пикантность и остроту. Герои оказываются как будто втянутыми в опасную авантюру, игру, хотя бы на время сближающую их: «Я теперь помирать охотница стала, – проговорила Катериношка, отхлебывая крепкий чай. – Хлебом меня не

корми». Но игра «в покойницу», смерть «понарошку» оборачиваются неожиданным и непредсказуемым для окружения Екатериношки исходом – ее нежеланием умирать «взаправду», принимать смерть в действительности: «Екатерина Петровна порой подмигивала ему, несмотря на то что чувствовала – умирает. Возьмет да и подмигнет, особенно когда они останутся одни в комнате, если не считать теней» (71).

Подобный «переворот» событий приводит и к «перевороту» в сознании персонажей рассказа, устраняя ту хрупкую грань, которая отделяет их от безумства. Мотив превращения и мотив безумия соединяются здесь в единый сюжет безумного превращения: «Безумие, безумие! – закричала Варвара, хотя она уже была мертвая. ...Дед в отместку сошел с портрета и принялся плясать вместе со всеми, наполовину невидимый, но хитрый и не забывший мир. И по - потустороннему кричал при этом» (79).

Безумное превращение, положенное в основу сюжета, постепенно наполняется в рассказе новым содержанием: живое и мертвое меняются местами и становятся неразличимы: «Ну, Катерина, по своей воле не умрешь. Давай мы тебя схороним. Живую. – Василек посерьезнел. – Смотришься ты как мертвая. Тебя за покойницу любой примет. ...Задохнешься быстро, не успеешь оглянуться. ...Лучше раньше в гроб лечь, чем самой маяться и нас мучить». Тема «живого трупа», смерти при жизни приобретает оксюморонную форму: «Я и живу, хоть и покойница, – прошамкала старушка» (78).

В условиях коммунальной квартиры смерть человека утрачивает сакральное значение и сводится лишь к освобождению части пространства. Впрочем, обесцениванию и десакрализации подвергается здесь не только смерть, но и сама жизнь, превращенная в перманентное ожидание смерти, как чужой, так и своей<sup>3</sup>. В результате гроб у Ю. Мамлеева становится метафорой самой коммунальной квартиры. Неслучайно пространство этой квартиры отождествляется с гробом: «Старичок Василий находился в соседней, продолговатой, как все равно гроб на какого-нибудь гиганта, комнате» (84).

В результате десакрализации само таинство смерти травмируется, приобретает пародийные черты: при отпевании «в церкви покойница неожиданно открыла один глаз, а потом быстро закрыла его, словно испугавшись. Он подумал, что ему почудилось. Но спустя минуты три он заметил, что покойница опять открыла глаз и подмигнула – кому, непонятно. Батюшка решил, что его смущают бесы» (85).

Травестийное пародирование, как один из любимых приемов постмодернистской поэтики, в этом произведении является средством выражения авторского отношения к изображаемому. В условиях советской действительности с ее пропагандой атеизма отпевание «покойной» в церкви выглядело обычной формальностью. Однако если учесть, что отпевают живую Екатеринушку, то все происходящее становится в глазах читателя своего рода надругательством над этим обрядом.

Страх разоблачения, преследующий участников этой страшной игры, усиливает ощущение абсурдности ситуации и всеобщего сумасшествия: «Она ведь брезгливая была, – опасаясь, думал дед Василек. – Чужой полезет лизнуть, она еще плюнет ему в харю. То-то будет скандал» (79).

«Прыжок в гроб» – аллегория «перевернутого» мира коммунальной квартиры, где норма оборачивается аномалией, жизнь – ожиданием смерти, человечность – расчеловечением.

Однако и в этом «расчеловеченном» мире есть место человеческому. Явно ориентируясь на опыт Ф.М.Достоевского<sup>4</sup>, Ю.Мамлеев показывает, что пробуждается оно в душе самого отъявленного убийцы и грешника. Герой рассказа «Вечерние думы» Михаил Викторович Савельев, «пожилой убийца и вор с солидным стажем», вспоминает, как в день Пасхи он в типичной советской коммунальной квартире совершает жестокое убийство: «Парень я был наглый, осатанелый, хватъ ее топориком по пухлому лицу – она и замолчи» (56). То, что чудовищное преступление происходит именно в Пасху, не является случайным совпадением. В реалиях советской действительности, в атмосфере безверия дискредитируются главные христианские и гуманистические постулаты, один из которых – «Не убий!»

Но чудо в праздник Христова Воскресения все-таки происходит. Это чудо воскрешения погибшей было души матерого убийцы: «...Вдруг из ванны мальчик ихний выходит: крошка лет пяти, он еще ничего не видел и не понял, весь беленький, невинный, светлый и нежненький. Смотрит на меня, на дядю, и вдруг говорит: «Христос воскрес!» – и взглянул на меня так ласково, радостно. И правда, Пасха была» (47).

Появление «светлого» мальчика в коридоре коммунальной квартиры, неизбежно вызывающее у читателя ассоциации с явлением Христа, производит настоящий переворот в душе убийцы: «А я вот этого корытника, каким ты был тогда, никогда не забуду. Во сне мне являлся, – дрогнувшим голосом сказал Савельев. – И слова его не забуду...» (67). Однако в мире бездухов-

ности и перевернутых нравственных ценностей искренние чувства старика выглядят безумием: «Геннадий чуть-чуть озверел – Ну ты, старик, псих. Не знай, что ты в авторитете, я бы тебе по морде съездил за такие слова, – резко ответил он. ...Тебе лечиться надо» (69). Однако чудо воскрешения души имеет необратимый характер: «...А в это время Михаил Викторович, стоя на коленях, молил Бога о спасении души Геннадия. И в его уме стоял образ робкого, невинного, светлого мальчика, который прошептал ему из коридора:

– Христос воскрес!» (70).

Коридор коммунальной квартиры как место свершения чуда – новый и весьма неожиданный на первый взгляд топос в поэтике цикла «Черное зеркало». Но так ли он неожидан? Не есть ли это трансформация все той же темы безумия, сумасшествия, лейтмотивом проходящей через весь сборник? Недаром Геннадий называет Савельева психом, которому «лечиться надо». Безумие как банальное отклонение от нормы и безумие как величайшее нравственное прозрение – грани развития этой темы Ю.Мамлеевым. При этом безумие остается главной характеристикой хронотопа коммунальной квартиры у этого автора.

Безумный мир коммунальной квартиры обезличивает и расчеловечивает, но в этом всеобщем сумасшествии он также объединяет героев. Тема массового помешательства вполне логично связана с данным хронотопом: «коммунальный» в этом контексте приобретает значение «коллективный». Коллективная галлюцинация, всеобщий бред становятся формой совместного времяпрепровождения обитателей коммунальной квартиры, своего рода способом проведения досуга: «...Но все же что-то там происходило, за этой дверью. – На полу сочилась живая кровь. ... – Галлюцинация! – закричала Люба и осеклась, словно не поверила сразу в свои слова. – К психиатру его! – завопила старушка Бычкова и перепугалась своих слов. ... – Да, да, я сама тоже меняюсь, – бормотала Таня Сумеречная, натываясь на непонятные вещи, словно это уже были не стулья и не столы...» (93).

Каждый из персонажей время от времени превращается в некоего оборотня, «примеряет» на себя маску монстра, полуживера – получеловека, тут же перевоплощаясь «обратно»: «Но Саша Курьев, напротив, становился теперь не кем иным, как Сашей Курьевым, хотя и совершенно остолбенелым, потусторонне-ошалелым. Лицо его приобрело прежние черты, и в глазах метались человеческие огоньки, хотя и полубезумные» (95). «Человеческое» в данном контексте приобретает значение разумного, осмысленного,

«нормального». Сознание героев балансирует на грани нормы и аномалии, разума и безумия, человечности – бесчеловечности. Таким образом, еще одним характерным признаком хронотопа коммунальной квартиры является его дегуманизирующее, расчеловечивающее значение.

В рассказе «Свадьба» вновь присутствуют мотивы «живого трупа» и коллективного помешательства. Семен Петрович, «сорокалетний толстоватенький мужчина, уже два года страдающий раком полового члена» (101), внезапно умирает во время собственной свадьбы. Его смерть за праздничным столом воспринимается как досадная помеха всеобщему веселью. Героям рассказа единственным выходом из данной ситуации представляется не замечать ни смерти, ни трупа: «Да пусть сидит, кому он мешает, – вдруг громко высказался один из гостей. Эти слова неожиданно были поддержаны – и почти единодушно. Невеста ... сказала, что надо продолжать свадьбу, ну, если не свадьбу, то чтоб было, как было. ... Свадьба запылилась с новой силой» (102). Дегуманизация и десакрализация предстают в этом рассказе в своей наиболее полной и завершенной форме.

Однако в ситуации всеобщего безумия находится одинокий голос здорового рассудка, лишь подчеркивающий абсурдность происходящего: «Ох, до чего же мы дожили у нас в Советском Союзе, – захрюкала старушка Анатольевна. – Я теперь больше на свадьбы – ни-ни. Сумасшедшие все какие-то. Не иначе конец света приближается» (91). Как видно из этого отрывка, тема коллективного безумия приобретает в рассказе характер социального явления: Советский Союз как страна всеобщего сумасшествия.

Мотив «живого трупа», смерти при жизни в пространстве коммунальной квартиры представлен также в рассказе «Квартира 77»: «Коммунальная квартира 77, что в старом коробковидном доме, совсем покосилась. Клозетная дверь открывалась так, что не допускала к плите. ... Старуха же думала, что жива» (95). Как и в рассказе «Прыжок в гроб», героиня – старуха живет в состоянии полужизни – полусмерти, что подчеркнута художественной деталью «коробковидный» дом, напоминающий гроб.

Герой «Дикой истории» Андрей Павлович Куренков – «... монстр. Одна нога у него короче другой, нижняя губа отсутствовала, уши пугали своей величиной, глаза страшные. ... Жил он один, в Москве, в коммунальной квартире» (96). Образ монстра в этом рассказе вновь соединяется с хронотопом коммунальной квартиры, становясь его органичной и неотъемлемой характеристикой.

Таким образом, хронотоп коммунальной квартиры, присутствующий в сборнике рассказов «Черное зеркало», характеризуется у Ю.Мамлеева яркими устойчивыми признаками. Автор показывает расчеловечивающее влияние коммунальной квартиры на ее обитателей – героев рассказов, находящихся в пограничном состоянии между жизнью и смертью, разумом и безумием, нормой и аномалией. Также для данного хронотопа характерны мотивы безумия и превращения, подчеркивающие ощущение нестабильности и зыбкости этого безумного мира, отсутствие в нем устойчивости. Сознание героев раздвоено и смещено в сторону безумного помешательства, что превращает их в монстров, полулюдей-полузверей. Сумасшествие как деформация сознания в деформированном и деформирующем мире есть неизбежный фактор «минус-пространства» коммунальной квартиры.

Жизнь в коммунальной квартире представлена в прозе Ю.Мамлеева как аллегория жизни в советском государстве, а тема коллективного сумасшествия приобретает характер социального явления. По мнению писателя, эта жизнь абсурдна. В одном из интервью он упомянул о том, что, «по Платону, наш мир – пещера, вокруг которой целый океан иной жизни» [Селезнева, Лесин 2001: 8]. «Пещера» в его рассказах трансформирована в образы «коробковидного» дома, коммунального коридора, гроба, символизирующих замкнутость советского общества, его изолированность от «океана жизни».

В рассказах Ю.Мамлеева акцент ставится на особом парадоксальном виде пространства, которое в большей степени заслуживает названия «анти-пространства», или «минус-пространства». Такое пространство можно определить как дегуманизирующее, так как его специфика состоит в том, что оно отрицает свободу, саму жизнь, а значит, и человека. «Это “минус-пространство” – пространство одиночества, “доживальное пространство” (в котором *жить нельзя*, но доживать, то есть пустеть жизнью, бытием можно)» [Топоров 1995: 516].

#### Примечания

<sup>1</sup> О своеобразии пространства советской культуры в прозе постмодернизма см.: [Полякова 2010а, б].

<sup>2</sup> *Мамлеев Ю.* Черное зеркало. М.: Вагриус, 2001. С.58. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием страницы в круглых скобках.

<sup>3</sup> О мортальной проблематике прозы Ю.Мамлеева см.: [Блинова 2004].

<sup>4</sup>О традициях Достоевского в прозе Ю.Мамлеева см.: [Семыкина 2008; Заманская 2002].

#### Список литературы

*Блинова М.П.* Мортальный сюжет в нравственно-философском пространстве малой постмодернистской прозы: (русский и зарубежный опыт): автореф. дис. ...канд. филол. наук. Краснодар: Кубан. гос. ун-т, 2004. 25 с.

*Заманская В.В.* Экзистенциальная традиция в русской литературе XX века. Диалоги на границах столетий: учеб. пособие. М.: Флинта: Наука, 2002. 304 с.

*Полякова Н.А.* Реальность и ирреальность в цикле А.Пятигорского «Рассказы и сны» //

Вестн. Перм. ун-та. Российская и зарубежная филология. 2010а. Вып.6. С.180–185.

*Полякова Н.А.* Советские культурные локусы в романе Е.Попова «Подлинная история “зеленых музыкантов”» // Вестн. Перм. ун-та. Российская и зарубежная филология. 2010б. Вып. 7. С.100–105.

*Селезнева Е., Лесин Е.* Ю.Мамлеев // Труд. 2001. 6 июля.

*Семыкина Р.С.* В матрице подполья: Ф.Достоевский – Вен.Ерофеев – В.Маканин. М.: Флинта: Наука, 2008. 198 с.

*Толстая Т.* Не кысь. М.: Эксмо, 2004. 608с.

*Топоров В.Н.* Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического. М.: Прогресс; Культура, 1995. 624 с.

### THE CHRONOTOPOS OF A COMMUNAL FLAT IN THE PROSE BY YU.MAMLEEV

**Svetlana V. Burdina**

Professor of Russian Literature Department  
Perm State University

**Natalia A. Polyakova**

Graduand of Russian Literature Department  
Perm State University

Specificity of the prose written by the modern Russian writer Yu.Mamleev is considered. The chronotopos of a communal flat, a special attribute of Soviet everyday life, is regarded by the authors of the article as one of the most significant symbol of presentation of Soviet culture, found in the prose by Russian postmodernists. In this aspect research of the collection of short stories "Black Mirror" allowed them to reveal a special, paradoxical kind of artistic space, created by Yu. Mamleev – a space deformed and deforming, a kind of "anti-space" or, in V. Toporov's terms, "a minus space".

**Key words:** Soviet culture; postmodernism; narrative; chronotopos; artistic space; leitmotif; author; hero.