

УТОПИЧЕСКИЙ ДИСКУРС В РУССКОЙ КУЛЬТУРЕ КОНЦА XIX — XXI ВЕКА

Литература
Живопись
Кинематограф



ФЛИНТА

МИНИСТЕРСТВО ПРОСВЕЩЕНИЯ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
АССОЦИАЦИЯ ПРЕПОДАВАТЕЛЕЙ РУССКОГО ЯЗЫКА
И ЛИТЕРАТУРЫ ВЫСШЕЙ ШКОЛЫ
федеральное государственное бюджетное образовательное
учреждение высшего образования
«КРАСНОЯРСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ им. В.П. Астафьева»

Серия «Универсалии культуры»

Выпуск XI

**УТОПИЧЕСКИЙ ДИСКУРС
В РУССКОЙ КУЛЬТУРЕ
КОНЦА XIX–XXI ВЕКОВ:
ЛИТЕРАТУРА, ЖИВОПИСЬ,
КИНЕМАТОГРАФ**

Монография

Москва
ФЛИНТА
Красноярск
2021

УДК 821.161.1
ББК 83.3(2)6
У 856

Редакционная коллегия:

д-р филол. наук, проф. *Н. Ковтун* (науч. ред., Россия),
д-р филол. наук, проф. *Я. Войводиц* (Университет Загреб, Хорватия),
д-р филол. наук, проф. *Г. Пшибинда* (Ягеллонский университет, Польша),
канд. филол. наук *Н. Вальянов* (Россия),
канд. филол. наук *Т. Загидулина* (Россия)

Рецензенты:

д-р филол. наук, проф. университета Friedrich-Schiller-University
Andrea Meyer-Frantz (Германия)
д-р филол. наук, главный научный сотрудник Института филологии СО РАН
Е.Н. Проскурина (Россия)

У 856 **Утопический дискурс в русской культуре конца XIX–XXI веков: литература, живопись, кинематограф:** монография / науч. ред. Н.В. Ковтун; ред. кол. – М.: Флинта, 2021. – 281 с. – (Универсалии культуры. – Вып. XI).

ISBN 978-5-00102-430-9

Издание посвящено анализу утопического дискурса в литературе конца XIX–XXI веков. В современном литературоведении развитие словесности Новейшего времени изучается в перспективе утопии достаточно активно, и на это есть все основания: ориентированные на будущее проекты эпохи модерна предвдвряют глобальную коммунистическую утопию, на смену которой в 1950–1960-е гг. приходит утопия «Светлого прошлого», созданная традиционалистами, и технократические утопии «молодежной прозы». В данной парадигме постмодернизм выступает в роли антиутопии, что отнюдь не исключает интереса к утопическим моделям, напротив, авторы активно обыгрывают в своих текстах мотивы, образы, оставшиеся в наследство от прежних утопических проектов.

У исследования есть свои особенности: книга посвящена памяти большого ученого и выдающегося Человека – *Бориса Федоровича Егорова*. Спектр его научных интересов был очень широк, однако художественная утопия, ее история, идеология занимали Бориса Федоровича особенно. Монография демонстрирует разнообразие подходов к анализу утопических моделей и четкие хронологические рамки (от эпохи модерна до постмодерна), что позволило показать отличие современных утопий от классических образцов.

Структура книги включает четыре раздела, каждый из которых посвящен истории отечественной утопической мысли, вариантам ее художественного воплощения в культуре и литературе современности: «*Мифология, пастораль, фантастика как инструменты художественной утопии*»; «*Утопический дискурс в русской литературе рубежа XIX–XX веков*»; «*Диалог европейской и русской утопии в прозе XX–XXI веков*»; «*Утопический дискурс в живописи и кинематографе XX века*».

Адресована филологам, историкам и всем любителям российской словесности.

В оформлении книги использована фотография Б.Ф. Егорова, выполненная И.Н. Фатуллаевым (2016)

УДК 821.161.1
ББК 83.3(2)6

ISBN 978-5-00102-430-9

© Флинта, 2021
© Красноярский государственный педагогический университет им. В.П. Астафьева, 2021

Оглавление

Введение.....	5
---------------	---

Часть 1. МИФОЛОГИЯ, ПАСТОРАЛЬ, ФАНТАСТИКА КАК ИНСТРУМЕНТЫ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ УТОПИИ

Синякова Л.

Топика «дом – антидом» в прозе А. Чехова 1890-х годов.....	15
--	----

Ковтун Н., Степанова В.

Китежская легенда в современной русской прозе: символика и контексты.....	28
--	----

Садырина Т.

Антипасторальные мотивы русской экологической прозы (на материале произведений В. Астафьева).....	48
--	----

Вальянов Н.

Идиллическое vs утопическое в художественной прозе М. Тарковского.....	57
---	----

Букал И.

Мифическое и обрядовое в сборнике рассказов Л. Улицкой «О теле души».....	79
--	----

Козлова С.

Геополитическое будущее России в футурологии современной литературы.....	89
---	----

Часть 2. УТОПИЧЕСКИЙ ДИСКУРС В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ КОНЦА XIX–XXI ВЕКОВ

Заиндинова Т.

«Счастливая Москва» А. Платонова: финал романа в утопической перспективе.....	101
--	-----

Непомнящих Н.

Утраченная Россия как утопия в прозе и мемуарах С.Н. Дурдылина.....	113
---	-----

Мансков А.

Пространство утопии в новелле С. Кржижановского «Бог умер».....	130
---	-----

Куляпин А.

От утопии к антиутопии: поэтика повести Я. Ларри «Необыкновенные приключения Карика и Вали».....	146
---	-----

Вавжинчак А.

Утопический герой в романах А. Проханова начала 2010-х годов.....	161
---	-----

Гаврилова Л.
Утопия идеального государства и утопия
внутренней истины в романе Е. Водолазкина «Авиатор»174

Кун М.
Образы Москвы в утопическом и антиутопическом дискурсе
(на материале романа «Текст» Д. Глуховского)180

Часть 3. ДИАЛОГ ЕВРОПЕЙСКОЙ И РУССКОЙ УТОПИИ В КУЛЬТУРЕ XX–XXI ВЕКОВ

Иванов Е.
Утопия «Сон о Клэр» в метароманной поэтике прозы Г. Газданова.....195

Григоровская А.
Integrated man Айн Рэнд в контексте
утопических проектов России XIX–XX веков204

Ларина М.
Образ библиотеки как утопии культуры
в русской и немецкой прозе 1990–2000 годов220

Часть 4. УТОПИЧЕСКИЙ ДИСКУРС В ЖИВОПИСИ И КИНЕМАТОГРАФЕ XX ВЕКА

Райхлина Е.
Утопия жизнеутверждающей живописи А. Дейнеки232

Загидулина Т.
Монтаж и утопия в советском авиационном плакате 1930-х годов240

Приказчикова Е.
«Татьянин день» Т. Окуневой как образец гендерной утопии.....253

Приложение

Сбросить туфли и босиком...
Интервью Е. Мельникова с Б.Ф. Егоровым
(полный вариант, опубликованный в газете
Сибирского федерального университета «Сибирский форум.
Интеллектуальный диалог», декабрь 2015 г.).....270

Сведения об авторах278

Введение

Эта монография продолжает серию научных трудов «*Универсалии культуры*», которая на сегодняшний день включает десять выпусков, посвященных важнейшим проблемам отечественной словесности и культуры в целом. Настоящее издание имеет и свои особенности – книга посвящена памяти большого ученого и выдающегося Человека – *Бориса Федоровича Егорова*. Спектр его научных интересов был очень широк, однако художественная утопия, ее история, идеология занимали Бориса Федоровича особенно. Им написано огромное количество исследований, в той или иной степени затрагивающих утопическую парадигму: от проектов славянофилов до символистов и марксистов. В 2007 году вышел его обобщающий труд «*Российские утопии: Исторический путеводитель*» (СПб.: Искусство-СПб), в котором представлена история становления, развития утопий / антиутопий в отечественной культуре, начиная от древнерусских сказаний о рае и вплоть до проектов эпохи модерна. Причем в поле исследования вошли самые разнообразные по жанровой принадлежности тексты: трактаты, художественные произведения, анализировались и утопические модели, выдвинутые властью (от Петра I, Екатерины II, Александра I и до марксистов). Сложнейшие отношения *утопии власти* и *альтернативных утопий*, уровень их притяжения и отталкивания – интереснейший аспект научной рефлексии.

В 2011 году под научным руководством Бориса Федоровича вышла монография «*Русский проект исправления мира и художественное творчество XIX–XX вв.*» (М.: Флинта-Наука). В книге представлен анализ глобальных утопических проектов XX столетия (авангард, модернизм, социалистический реализм, патриархальная версия традиционалистов). Исследование отличает от многих, ему подобных, специфика рассмотрения самого понятия «утопия» как своеобразного *инструмента измерения*: оно изначально оценочно

(по отношению к содержанию проекта) и беспристрастно (по отношению к художественному уровню его исполнения). И если классическим веком утопий назван век Просвещения, то «бунташный» XX едва ли уступает ему по интенсивности обсуждения утопических идей, развивающихся в том числе в поле литературы. Утопия и антиутопия становятся в XX столетии, по сути, ведущими типами творчества. При всех различиях в толковании своих главных тем – *идеального мира и человека* (утопия) и *их критики* во имя сохранения того же мира (антиутопия) – это явления одной мировоззренческой, дискурсивной и жанровой природы.

В современном литературоведении развитие словесности Новейшего времени изучается в перспективе утопии чрезвычайно активно¹, и на это есть все основания: ориен-

¹ Из последних работ, в той или иной мере затрагивающих утопическую проблематику, назовем следующие: Ковтун Е.Н. Поэтика необычайного. Художественные миры фантастики, волшебной сказки, утопии, притчи и мифа. М.: МГУ, 1999; Геллер Л., Нике М. Утопия в России / пер. с фр. И.В. Булатовского. СПб.: Гиперион, 2003; Павлова О.А. Русская литературная утопия 1900–1920-х годов в контексте отечественной культуры. Волгоград: Волгоградское науч. изд-во, 2004; Юрьева Л.Н. Русская антиутопия в контексте мировой литературы. М.: ИМЛИ РАН, 2005; Дашевская О.А. Жизнестроительная концепция Д. Андреева в контексте культурфилософских идей и творчества русских писателей первой половины XX века. Томск: Изд-во Томского ун-та, 2006; Воробьева А.Н. Русская антиутопия XX века в ближних и дальних контекстах. Самара: Изд-во Самарского научного центра РАН, 2006; Матич О. Эротическая утопия: новое религиозное сознание и *fin de siècle* в России. М.: Новое литературное обозрение, 2008; Лахманн Р. Дискурсы фантастического: пер. с нем. М.: Новое литературное обозрение, 2009; Ковтун Н.В. «Деревенская проза» в зеркале утопии. Новосибирск: СО РАН, 2009; Русская утопия в контексте мировой культуры / сост. В.П. Шестаков. СПб.: Алетейя, 2013; Гюнтер Х. По обе стороны утопии: Контексты творчества А. Платонова. М.: Новое литературное обозрение, 2012; Кризис утопии? Смены эпох и их отражение в славянских литературах 20-го и 21-го столетий: монография / под ред. А. Майер-Фраац и О. Сазончик. Висбаден, 2016; Каспе И. В союзе с утопией. Смысловые рубежи позднесоветской культуры. М.: Новое литературное обозрение, 2018; Shadurski M. The Nationality of Utopia: H.G. Wells, England, and the World State. Routledge, 2020.

тированные на будущее проекты эпохи модерна предваряют глобальную коммунистическую утопию, на смену которой в 1950–1960-е годы приходит утопия «Светлого прошлого», созданная традиционалистами, и технократические утопии «молодежной прозы». Если в основе миромоделирующих проектов традиционалистов – народно-утопические легенды о граде Китеже, Беловодье, Опоньском царстве и др., то их «оппоненты» наследуют скорее интеллектуальной линии развития отечественной утопической традиции, восходящей к утопии князя М.М. Щербатова «Путешествие в землю Офирскую г-на С... швецкаго дворянина» (1784), отмеченной серьезным влиянием мифологии масонства¹.

В данной парадигме *соц-арт*, *постмодернизм* выступают в роли антиутопии, что отнюдь не исключает интереса к утопическим моделям, напротив, авторы активно обыгрывают в своих текстах мотивы, образы, оставшиеся в наследство от прежних утопических проектов. Б. Гройс в книге «Искусство утопии. Gesamtkunstwerk Сталин» (М., 1993) не без основания пишет, что глобальную советскую утопию постутописты рефлексировали с помощью *полуутопий*, утопических осколков, оставшихся в наследство от метанарратива. В этом ряду «Советские тексты» Д.А. Пригова и созданный И. Кабаковым из мельчайших деталей советской повседневности образ коммунальной квартиры. Гройс рассматривает таких художников как хроникеров «уходящей природы», для них миф Сталин – эстетический феномен, остранение, травестирование которого и освобождает искусство от него.

В России по сей день многие общественные, религиозные объединения и течения могут быть изучены, поняты и как утопические: масонство, старообрядчество, славянофильство, народничество, евразийство, что позволяет гово-

¹ Kovtun N.V., Kovtun V.V. Political Discourse and Artistic Fiction in Utopian Reality Representation // Journal of Siberian Federal University. Humanities and social sciences. 2015. № 7 (8). С. 1315–1324.

речь о важности *методологического значения утопии* как духовного феномена. Провал отечественной истории в «утопические бездны» исследователями зачастую только фиксируется, анализ глубинных причин произошедшего ограничивается ссылками на авторитеты Ф. Ницше, А. Шопенгауэра, на идеи западного просветительства и Ренессанса. Однако жанр (метажанр), как показал М.М. Бахтин, не просто эстетическая категория, но поле ценностного восприятия мира, основной способ понимания действительности. И значит, в истории самой нации следует искать причины, объясняющие мобилизацию креативного пафоса утопии.

В кризисные периоды, по мнению немецкого философа Л. Штейна («Социальный вопрос с философской точки зрения», 1897), и обостряется интерес к утопии, которая позволяет разочаровавшемуся в реальности художнику максимально произвольно распорядиться судьбами мира и человека. Утопии тогда выступают вестниками новых теорий, явлений, реформ, а их создатели получают широкую возможность участия в обновлении жизни. Отрицание прежней культуры как «вырождающейся», немощной парадоксальным образом объединило мечтания декадентов, жизнестроительные практики русского авангарда, утопию «религиозного синтеза» модернистов и построения большевиков, которые и обратили художественные абстракции в репрессивную практику строительства «нового мира» из ничего. История, однако, свидетельствует – утопии не менее часто возникают и в консервативные периоды жизни общества, когда настоящее представляется обреченным, лишенным перспектив дальнейшего развития, мечта о лучшем будущем, воплощенная в тексте, и помогает сохранить свое «я» в безысходности настоящего. К. Манхейм подчеркивал, что утопии трансцендентны бытию, однако в полном смысле этого слова утопиями трансцендентные бытию идеи становятся лишь тогда, когда им удается в той или иной мере

преобразовать существующий порядок вещей¹. Утопия становится одним из способов выживания в реальности.

Современная утопия серьезно отличается от известных утопических образцов. Она индифферентна к описанию экзотических островов и стран, чем дорожила классическая утопия, скорее ее интересуют проблемы внутреннего мира человека. За вымыслом, мечтой признают статус истины, а мир вне Утопии осознается ошибкой, миражом. Причем открыть Идеал можно, отбросив ложные, ограничивающие сознание – представления. Пути предлагаются самые разные: от участия в различных сектантских Мистериях, наркотического опьянения до интимной связи с природой. В центре всех подобных построений убежденность, что, независимо от политики, идеологии, возможно сотворить нового человека и новое сознание здесь и сейчас. Эта утопия «*внутренней Истины*» в критической литературе часто называется «*дионисийской*» по соотнесенности с авторитетом Ницше.

XX век, оправдавший известное предостережение Н. Бердяева об опасности осуществления утопий, наглядно доказал, что реализация человеческого своеволия, жажда перестроить весь мир до основания ведет к крови, страданиям, предельной жестокости, которые признаются двигателями прогресса. Утопия, переведенная из мечты в практическую деятельность, стремится «расчистить место» под реализацию нового проекта, порождает гностическую ненависть к настоящему. Условием воплощения «Светлого будущего» становится нечто, напоминающее Апокалипсис или Всемирный потоп. Русская революция и порожденная ей культура были осознаны философами Серебряного века как «конец света».

Классическая утопия вверяла себя мудрецам, исповедующим совершенные законы, и потому ассоциировалась с *аполлоновским началом*. Она была дидактична, концептуальна,

¹ Манхейм К. Диагноз нашего времени / пер. М.И. Левиной, С.В. Карпушиной, А.И. Миллера, Т.И. Студеникиной. М., 1994. С. 164, 167.

описательна и «всеохватна», рисуя прекрасный мир во всех подробностях. Современные утопические проекты, напротив, уходят от масштабных объяснений, детализации и «избыточности». Утопия XX века стремится к эксперименту, провозглашает триумф свободы и непосредственности, жаждет праздника жизни любой ценой. Исследователи называют ее *«перманентной утопией»* (А. Jawtowska), ибо воображение всегда готово предложить образ лучшего из миров. Утопия *«человеческой самореализации»* обещает тотальное освобождение от Бога, от дьявола, от объективного мира, общечеловеческих ценностей и новое братство между людьми. Единственное условие достижения «счастья» – способность личности стряхнуть гнет любых авторитетов, довериться внутреннему чувству, собственным грезам.

Горизонт классической утопии, как правило, довольно высок. Она обращена преимущественно в далекое прошлое, позже – в далекое будущее, но индифферентна к настоящему. Утопия XX столетия подчеркнута интересуется сегодняшним днем, горизонт ее ожиданий скромнее, она анализирует насущные задачи, но как бы из завтрашнего дня. Происходит переакцентировка внимания с далекого на близкое, с общего на частное, с мира на человека. Обретя человеческое измерение, современная утопия лишилась пафоса безгрешности, права на последнее слово, перспективу прорваться к Вечности. Несовершенство мира стало восприниматься зеркальным отражением несовершенства самой Утопии, залогом ее развития. Утопия XX века утратила всеохватность, замкнутость, гармонию формы, но обрела пластичность и динамизм.

В соответствии с изменением общей утопической направленности: от макромира к микромиру, – меняется и структура утопии, ее герой. В классической утопии правитель отличался мудростью, владел Истиной и потому лучше знал, в чем заключается благо народа. Теперь на месте Мудреца,

Благодетеля, Вождя, Великого Шамана... оказывается «*маленький человек*», неудачник, трикстер, бегущий железной поступи цивилизации (романы Г. Грина, Кабо Абэ, В. Маканина, Е. Водолазкина, Д. Глуховского, повести В. Распутина, В. Пьецуха). Этот антигерой более озабочен собой, чем проблемами мироздания. Отсюда относительная «скромность» планов и намерений современной утопии, стремящейся заявить своеволие, но не достигнуть совершенства или прекратить историю. «*Практическая утопия*» Б. де Жувенеля, «*утопия зрелого общества*» Д. Габора, «*умеренная утопия*» С. Чейза, «*утопии выживания*» (практопии) З. Бжезинского, Д. Белла, О. Тоффлера и творения целой армии фантастов отнюдь не страдают максимализмом и направлены на скромное улучшение существующего, на выживание. Они утратили прежний революционный запал, сменив его на метафизически-эволюционный настрой. Современный утопический идеал «заземляется», прагматизируется, границы между утопией и антиутопией, утопией и дистопией становятся все более прозрачными. Деабсолютизация утопии не только итог позитивистских настроений общества, но и серьезных опасений перед перспективой сбывшихся утопий (от сектантских практик до глобального проекта «Светлого будущего») и индивидуальных моделей наркотического рая).

Расставание с Авторитетом, Идеалом делает утопию конца XX столетия шаткой, фрагментарной, ущербной. Она скорее намекает, чем что-либо утверждает; рекомендует, чем настаивает; представляет только самые общие принципы жизнедеятельности нового утопического сообщества, которое еще предстоит создать. Не случайно такие проекты называют «*полуютопиями*» (Ф. Поллак), «*предварительными утопиями*» (В. Феркисс) или «*квазиутопиями*» (Л. Геллер и М. Нике). В связи с утратой иерархии, жесткой структуры, размытостью границ современные утопии практически не поддаются классификации. В. Чаликова отмечает,

что происходит «перерождение утопических жанров в утопический стиль, трудно поддающийся строгому определению, но хорошо узнаваемый каждым, кто знаком с утопической литературой, – в некую смесь философии истории, социальной критики, футурологии и религиозной философии» («Утопия и свобода. Эссе разных лет». М., 1994).

Г. Морсон относит утопию и антиутопию к разряду *антижанров* или *метажанров*. В современной культуре утопия активизируется через взаимодействие с другими жанрами, художественными системами, дискурсами, этот процесс требует для своего изучения иных дефиниций, языка, чем предполагалось для анализа классических проектов идеального мира. Л. Геллер и М. Нике в монографии «Утопия в России» (СПб., 2003) пользуются определением «*утопическое поле*», под которым понимают соединение утопии определенного типа и утопизма как особого вида сознания. Среди атрибутов *утопического поля* (воображаемое, совершенствование, непохожесть, изоляция и т.д.) исследователи выделяют ключевые критерии, позволяющие избежать его бесконечного расширения за счет любых проектов, порожденных человеческой фантазией: *разрыв с настоящим* и *коллективный характер идеала* или утопической цели.

В монографии мы будем пользоваться термином «*утопический дискурс*», понимаемым как способ высказывания об особой, вероятностно-ценностной реальности, которую конструирует утопическое мышление. Учитывая коллективный характер монографии, мы оставляем за авторами возможность апеллировать к иным терминам, категориям утопического, которые находят обоснование в их работах, собранных под единую обложку.

Стоит отметить *широчайший диапазон* настоящего исследования (здесь представлены утопии в художественной словесности, живописи, кинематографе), разнообразие подходов к анализу утопических проектов, хронологи-

ческую ограниченность рамками конца XIX–XXI веков, что позволило показать отличие современных моделей улучшения мира и человека от классических образцов. Кроме того, нам важно было подчеркнуть преемственность настоящего проекта с предшествующим ему исследованием *«Русский проект исправления мира...»*, научным руководителем которого выступил Б.Ф. Егоров. Мы старались отразить эту связь не только на уровне тематики и проблематики, но и в стилистике оформления книги, вновь пригласив к сотрудничеству В. Ковтуна.

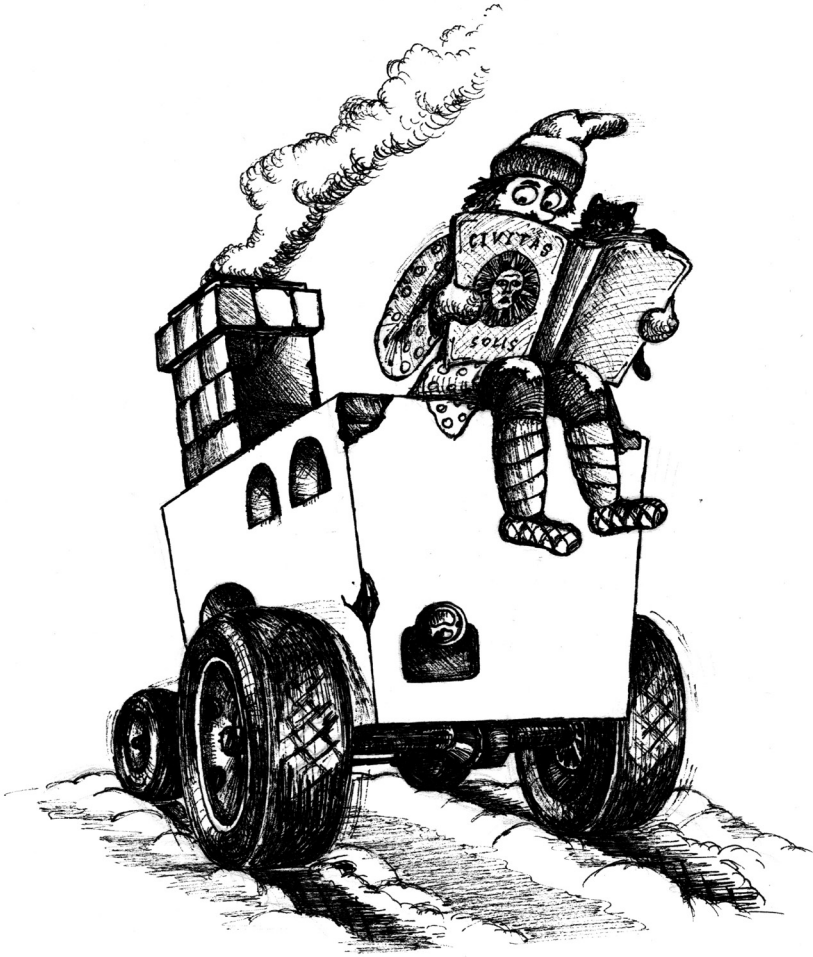
Структура монографии включает четыре раздела, каждый из которых посвящен истории отечественной утопической мысли, вариантам ее художественного воплощения в культуре и литературе современности: *«Мифология, настольная, фантастика как инструменты художественной утопии»*; *«Утопический дискурс в русской литературе рубежа XIX–XX веков»*; *«Диалог европейской и русской утопии в прозе XX–XXI веков»*; *«Утопический дискурс в живописи и кинематографе XX века»*.

Предлагая монографию на строгий суд читателя, уповая на снисхождение критики, ее ответственный редактор выполняет и самую приятную для себя миссию – выражает огромную благодарность коллегам, которые приняли участие в этом научном проекте! Хочется надеяться, что Борис Федорович остался бы нами доволен...

Н. Ковтун

Часть 1.

**МИФОЛОГИЯ, ПАСТОРАЛЬ, ФАНТАСТИКА
КАК ИНСТРУМЕНТЫ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ УТОПИИ**



ТОПИКА «ДОМ – АНТИДОМ» В ПРОЗЕ А. ЧЕХОВА 1890-х ГОДОВ

Л. Синякова

Термин «топос», обозначающий сильную позицию определенной локации в границах художественного мира, трактуется как «“место разворачивания смыслов”», которое может коррелировать с каким-либо фрагментом (или фрагментами) реального пространства, как правило, открытым» [Прокофьева, 2005, с. 89]. Одним из устойчивых топосов в русской литературе XIX века является топос Дом, который в сочетании с топосом Сад формирует пространственный образ усадьбы, дворянского гнезда и несет значение совпадения жизнестроения обитателей дома с родовой судьбой: «...Основными мифологемами усадебной культуры являются Дом и Сад <...> Усадьба – это иерархически организованное пространство, центром которого является дом как центр симметрии. В сознании жителя усадьбы он осмысливается как внешняя оболочка человека, защищающая его от неожиданностей окружающего мира. <...> Дом – хранитель родовой памяти и семейных реликвий» [Глазкова, 2008, с. 7]. Пошатнувшийся к 1880-м годам уклад русской помещицкой жизни определяет смещение центра топики Дома как образа-символа консервации традиции к культурной периферии. Место Дома вытесняется его концептной и топологической антитезой – антидомом.

Понятие «антидом» описывает распространенный в русской литературе в период 1880–1910-х годов архетипический пространственный образ, соответствующий мироощущению потерянности и утраты идеалов у поколения эпохи исторического безвременья. Оппозиция дом – антидом предложена, в частности, в статье В. Прокофьевой «Категория “пространство” в художественном преломлении: локусы и топосы» [Прокофьева, 2005, с. 93]; ее положения развиты в диссертации [Пыхтина, 2014, с. 12–13]. Творчество А. Чехова,

парадигматически оформившееся в 1887–1888 годах, фиксирует сложившийся к тому времени в образе мира его современников сдвиг «от Дома к антидому». Этот сдвиг, ментальный (дискретность мировосприятия, деструкция базовых понятий дома и рода, разрыв с институциональностью социальной жизни и пр.) и культурно-бытовой (уход из дома как следствие разрушения социокультурной регламентации в отношениях по вертикали – от старшего поколения к младшему – и по горизонтали – непонимание внутри генерации), становится предметом художнического исследования: знаменитая формула Г.А. Бялого аккумулирует смыслы ведущей чеховской темы¹. Эта тема – в проекции не на порядок (беспорядок) жизни, а в преломлении чеховской концепции человека – тема нереализации; антропологически – «затухания», угасания души в пользу «единодержавия» (В.М. Жирмунский) телесности – имеет и пространственные сигнификаты. Наиболее универсальными из числа последних представляются топосы и связанные с ними пространственные образы и обстоятельственные мотивы Дома и антидома. С ними коррелируют чеховские сюжеты об «уходе» («Учитель словесности», «Невеста»), ищущем героя («Скучная история», «Моя жизнь» и др.), частично – о прозрении («Палата № 6»). Эти сюжеты изоморфны, поэтому все перечисленные примеры вполне способны взаимозамещаться. Топика, в качестве модели организации не только художественного пространства, но и «прилегающих» к нему и ассоциированных с ним мотивов и (часто архетипических) образов, выявляет, наряду с авторской концепцией и выстроенным в фиктивной реальности мирообразом, основные смыслы художественного целого.

¹ Такой сверхтемой чеховского творчества Г.А. Бялый полагает «отклонение от нормы», вычлняя ее три варианта: «ненормально нормальное», «страшно нестрашное» и «нереально реальное» [Бялый, 1981, с. 21, 22]. Все члены тематической триады являются индексальными знаками привычного, обыденного, по-чеховски – «скуки жизни».

Наиболее ярко, на наш взгляд, мена топоса Дом на его противоположность представлена в трех произведениях «зрелого» Чехова: повести «Бабье царство» (1894) и рассказах «В родном углу» (1897) и «Случай из практики» (1898). Во всех трех явлены позиции персонажей, отторгающих дом как «чужое» пространство. Реакцией на это становятся бытийные эмоции скуки и тоски, переживаемые как опыт духовной гибели (физически выраженный в разочаровании в жизни – «Бабье царство», страхе перед жизнью – «В родном углу» и болезни – «Случай из практики»). Примечательно, что скука и тоска, в их языковом значении, определяются посредством антропологической универсалии «душа», а в толковании тоски у В.И. Даля появляется антропологема духа¹. Неудивительно, что «тоска» объединена в рамках концептуального поля «страх / ненависть – тоска – грех – искупление» с экзистенцией страха (см.: [Степанов, 2004, с. 892–910]). Равно как и другие концепты этой последовательности, страх «задействует» душу, сковывая ее, убивая ее живое существо². Поэтому утрата «чувства жизни», наступающая персонажей исследуемых произведений, порождает тоску и страх пустоты (духовной смерти), а источ-

¹ В авторитетных толковых словарях, в частности Д.Н. Ушакова и Т.Ф. Ефремовой, находим: скука – «Томление, тягостное душевное состояние от безделья, отсутствия занятий или отсутствия интереса к окружающему» [Толковый словарь...]; «1. Тягостное душевное состояние, вызываемое отсутствием дела, интереса к окружающему». В.И. Даль приводит такие толкования: скука – «тягостное чувство, от косного, праздного, недеятельного состояния души; томление бездействия»; тоска – «стеснение духа, томление души, мучительная грусть; душевная тревога, <...> скука, горе, печаль, <...> скорбь» [Даль, 2006, с. 358, 699].

² «Душа оживляет тело, одухотворяет его, без нее тело – прах, а потому душа <...> часто называется дыханием жизни <...> Душа не происходит от тела, а представляет собою ту особую силу, которая обращает прах в живое существо и имеет свой источник в Боге» [Полный православный... словарь, 1992, с. 805].

ником этого состояния является инверсия образа Дома как безопасного пространства, убежища.

В повести «Бабье царство» героиня – Анна Акимовна Глаголева удручена своим положением богатой наследницы. Эмоциональная событийность в повести выражена в последовательности тоски – воодушевления – скуки – смирения. Капитал и дело отнимают у Анны Акимовны время жизни, и в канун Рождества она сожалеет, что лишена семьи, ощущения праздника в семейном кругу: «...только она одна почему-то обязана, как старуха, сидеть за этими письмами, <...> а завтра весь день будут ее поздравлять и просить у ней, <...> а после праздников Назарыч уволит за прогул человек двадцать, <...> и ей будет совестно выйти к ним, и их прогонят, как собак. И все знакомые будут <...> писать в анонимных письмах, что она миллионерша, эксплуататорша, что она заедает чужой век и сосет у рабочих кровь» [Чехов, 1986, т. 8, с. 258].

Мысль о несправедливости устройства жизни, подразумевающего разделение на хозяев и тех, кто на них работает, становится источником бытийной тоски героини: «Кормиться и получать сотни тысяч от дела, которого не понимаешь и не можешь любить, – как это странно!» [Там же, с. 261]. Поэтому жизнь до получения наследства представляется Анне Акимовне подлинной и наполненной радостными впечатлениями: «Она ясно представила себе то далекое время, когда ее звали Анюткой и когда она <...> лежала под одним одеялом с матерью, <...> и из соседних квартир, сквозь тонкие стены, слышались смех, брань, детский плач, гармоника <...>. И ей захотелось стирать, гладить, бегать в лавку и кабак <...>. Ей бы рабочей быть, а не хозяйкой!» [Там же, с. 261]. Зато настоящее преисполнено неправды, фальшиво и скучно: «Ее большой дом с люстрами и картинами, лакей Мишенька во фраке <...>, благолепная Варварушка и льстивая Агафьюшка, и эти молодые люди обоего пола, которые

почти каждый день приходят к ней просить денег <...> и эти чиновники, доктора и дамы, <...> лыстящие ей и презирующие ее втайне за низкое происхождение, – как все это уже прискучило и чуждо ей!» [Там же, с. 261–262].

Постоянное состояние испытываемой героиней скуки распространяется за пределы дома и связано не с ситуативным, а с бытийным недовольством. Оно вызвано несовпадением ее изначального положения девочки из рабочей семьи и нынешней несвободой. Завода хозяйка боится, в машинах видит угрозу, а само производство напоминает ей борьбу (та же враждебность машин и зависящих от них людей отражена в рассказе «Случай из практики»): «Этих темных, угрюмых корпусов <...> Анна Акимовна не любила и боялась. <...> Высокие потолки с железными балками, множество громадных, быстро вертящихся колес, приводных ремней и рычагов, <...> бледные или багровые или черные от угольной пыли лица <...> и ветер, то очень горячий, то холодный, произвели на нее впечатление ада. Ей казалось, будто колеса, рычаги и горячие шипящие цилиндры стараются сорваться со своих связей, чтобы уничтожить людей, а люди <...> бегают и суеются около машин, стараясь остановить их страшное движение» [Там же, с. 260].

В рождественский вечер героиня испытывает иллюзию «бегства» от страха завода и той ненастоящей жизни, к которой ее принуждает ее положение (зависимость от нее рабочих, ужасные условия их пребывания в бараках, постоянные сомнения в истинности своего положения «эксплуататорши» и т.п.). Анна Акимовна спускается в нижний этаж, называемый «бабьей половиной». Это приют «простых» обитателей дома – тетушки героини и многочисленных приживалок, странниц и другого люда. Там ведутся досужие беседы – по святочному обычаю о женихах. В качестве такового называется и рабочий Пименов, и Анна Акимовна решительно соглашается.

Праздничная ритуальная действительность создает кажимость свершившегося счастья. Союз с Пименовым означает обретение смысла жизни и избавление от страха завода. И главное, брак с Пименовым – или каким-нибудь другим хорошим, честным тружеником – избавляет Анну Акимовну от томления духа человека, занимающего чужое место. Повесть кончается возвращением к привычной скуке: «Она решила, что у нее в жизни никого не осталось, кроме этого Чаликова (надоедливого пьяного просителя. – Л.С.), что он уже не перестанет преследовать ее и напоминать каждый день, как неинтересна и нелепа ее жизнь» [Там же, с. 296]. Испытывая «стыд и скуку», героиня понимает, что «поздно мечтать о счастье», а вернуться в детство в рабочем бараке и вовсе невозможно, равно как и «выдумать какую-нибудь новую, особенную жизнь» [Там же]. Героиня застывает в однообразном течении вечного настоящего. Образ-переживание места, в котором не свершится счастья, аккумулирует в себе представление о «чужом» доме, страх завода, включая социальную ответственность за жизни рабочих, а также понимание своей обреченности на одиночество и бесконечную скуку. Топос дома приобретает значение антидома, а единственной формой существования в нем становится смирение – принятие своей участи.

Вера Кардина, героиня рассказа «В родном углу», возвращается после пребывания в столичном институте в свое степное имение. Степь бесконечна, автономна и равнодушна к существующему вне ее миру людей¹. Вера едет со станции и видит: «Степь, степь – и больше ничего; вдали старый

¹ Анализируя поэтику пространства в повести А.П. Чехова «Степь» (1888), Н.Е. Разумова отмечает чеховский герменевтический подход к «тексту» степи: «В смысловой комплекс степи у Чехова входит идея непреодолимой разноравновесности мира и человека. <...> образ степи ассоциируется с гносеологической проблемой познаваемости мира, решаемой в эти годы в агностическом ключе» [Разумова, 2001, с. 63].

курган или ветряк <...> Прошел час-другой, а все степь, степь, и все курган вдали <...> и душой овладевает спокойствием <...>» [Чехов, 1985, т. 9, с. 313].

Пространственный образ степи в рассказе противопоставлен локусу дома, как безграничное – замкнутому. Метафорическое значение угла (в родном доме / в родном углу), являясь смысловой доминантой сюжета, вытесняет значение дома как своего пространства (убежища, защиты) за пределы сюжетного развертывания истории. Дом в рассказе приобретает значение антидома – недружественного локуса. Он «продолжается» в саду, также утратившем значение роста, цветения и изобилия: «Сад, старый, некрасивый, без дорожек, расположенный неудобно, по скату, был совершенно заброшен: должно быть, считался лишним в хозяйстве» [Там же, с. 315]². Продолжением сада становится не пространство человека, а дикая безбрежная степь: «И в то же время нескончаемая равнина, однообразная, без одной живой души, пугала ее, и минутами было ясно, что это спокойное и зеленое чудовище поглотит ее жизнь, обратит в ничто» [Там же, с. 316].

Разрушенный сад – попранный человеческими деяниями Эдем – символически выражает идею деградации обитающей в имении семьи. В вечер приезда Вера спрашивает у тети Даши, не скучно ли здесь жить и бьют ли теперь крестьян? По сути, это и есть ориентиры распада: скука и насилие. Раньше дед Веры был жестоким помещиком-степняком, по малейшему поводу кричавшим: «Двадцать пять горячих! Розог!» [Там же, с. 315]. Теперь это прожорливый и слабоумный старик: «...от каждого обеда у Веры оставалось такое впечатление, что когда потом она видела,

² Напомним: топосы дома и сада – основные слагаемые «усадебного» текста русской литературы. Они восходят к двум мифологемам: рая (или изгнания из рая) и Золотого века (см., в частности: [Глазкова, 2008, с. 7; Пырков, 2018, с. 52–53, 379; и др.]).

как гнали овец или везли с мельницы муку, то думала: “Это дедушка съест”» [Там же, с. 317]. Молодая тетка с «деспотическими руками», измотанная прислуга, при взгляде на которую «всякий раз чувствовалось мучительство», одряхлевший злобный дед и «голые деревья, серый снег, противные галки, свиньи, которых съест дедушка...» [Там же, с. 321] – все это внушало Вере мысль, что жизнь ее остановилась и более того – растворилась в стихии враждебной природы. Отметим, что героине представляются чуждыми как дом, так и степь – то, что противоположно дому: естественная, бескрайняя, вне мира людей пролегающая сущность. Это порождает, вместе с безотчетным страхом, состояние беспредметной тоски.

Местная заводская интеллигенция лишена каких-либо идей, впрочем, разглагольствуя о народных нуждах, полагает себя неизмеримо полезной. Вере представляется, «что у них нет ни родины, ни религии, ни общественных интересов» [Там же, с. 319]. «Передовой» лекарь-капиталист доктор Нещапов – «серьезный, без выражения, точно дурно написанный портрет, <...> был непонятен; но дамы и барышни находили его интересным <...>» [Там же], а корыстная тетка настойчиво предлагает Вере обратить внимание на этого завидного жениха...

Наконец, наступает регресс «из скуки в дикость». Вера, неожиданно не совладав с собой, кричит, подобно своему когда-то грозному деду, на комнатную девушку Алену: «Вон! Розог! Бейте ее!» [Там же, с. 323]. Так к героине возвращается «родовое» слово; заметим, что и кричит она «не своим голосом». Невозможно «изъять» из своего окружения ни выдохшегося тиранического деда, ни «до тоски, до отращения» ненавидимую тетку: «Положим, бороться с ней, устранить ее, <...> сделать так, чтобы дедушка не замахивался палкой, но – какая польза? Это все равно, что в степи, которой конца не видно, убить одну мышь или одну змею.

<...> однообразии и скуке жизни вселяют сознание беспомощности, положение кажется безнадежным, <...> все бесполезно» [Там же, с. 322].

Приняв решение выйти за доктора Нещапova, героиня вскоре покидает дом: «Очевидно, счастье и правда существуют где-то вне жизни... Надо не жить, надо слиться в одно с этой роскошной степью, безграничной и равнодушной, как вечность <...>» [Там же, с. 324]¹. Отказ от жизни («надо не жить») в этом рассказе включен в мотивную валентность топики Дома. Скука, рудименты социального насилия, распад связи человека с местом его обитания заставляют Веру воспринимать «глухую степную усадьбу» как угрозу ее существованию. Возвращение обернулось изгнанием: дом превратился в свою противоположность – антидом.

Доктор Королев («Случай из практики») приезжает по зову владелицы крупной фабрики – Ляликовой для исцеления ее дочери Лизы, которая страдает странным недугом – слабеет и погружена в безотчетную печаль. Первый взгляд на девушку произвел на Королева «впечатление существа несчастного, убогого, которое из жалости пригрели здесь и укрыли, и не верилось, что это была наследница пяти громадных корпусов» [Чехов, 1986, т. 10, с. 77]. Впечатление, связавшее воедино несчастье и богатство, задает тему рассказа. Доктор понимает, что обстановка дома и ненужная ей фабрика губят наследницу. «На картинах <...> в золотых рамах были виды Крыма, бурное море с корабликом, католи-

¹ А.А. Фаустов комментирует финал рассказа: «Дом, а вместе с ним и сама героиня навсегда поглощаются степью – бесструктурным, безразличным к человеческой личности пространством, в котором царит “скука жизни” <...> и которое никого не выпускает из своих удушающих объятий» [Савинков, Фаустов, 2010, с. 286]. Поскольку «скука жизни» приравнивается к пошлости [Там же, с. 275–286], Вера бежит от одной пошлости (быт дома) к другой (союз с Нещапovым).

ческий монах с рюмкой, и все это сухо, зализано, бездарно... На портретах ни одного красивого, интересного лица <...> Культура бедная, роскошь случайная, не осмысленная, неудобная <...> и вспоминается почему-то рассказ про купца, ходившего в баню с медалью на шее...» [Там же, с. 79].

Источник угасания Лизы – это фабрика, убежден доктор: «Тут недоразумение, конечно...». Полторы или две тысячи рабочих, производящих дурную мануфактуру, надзирающая за ними сотня старших мастеров и другого фабричного начальства, «и только двое-трое, так называемые хозяйева, пользуются выгодами, хотя совсем не работают и презирают плохой ситец. <...> Ляликова и ее дочь несчастны, на них жалко смотреть, живет в свое удовольствие только одна Христина Дмитриевна (гувернантка. – Л.С.) <...> И выходит так, <...> что работают все эти пять корпусов и на восточных рынках продается плохой ситец для того только, чтобы Христина Дмитриевна могла кушать стерлядь и пить мадеру» [Там же, с. 80–81]. Зловещие металлические звуки (сторожа отбивают часы), тревожащие Королева на протяжении всей ночи, темные бараки и неприветливый дом ассоциативно соединяются в его представлении в образ-символ дьявола: «Хорошо чувствует себя здесь только одна гувернантка, и фабрика работает для ее удовольствия. Но это так кажется, она здесь только подставное лицо. Главный же, для кого здесь все делается, – это дьявол» [Там же, с. 81].

Глядя на два горящих в темноте окна, доктор размышляет о том неумолимом законе, который подчиняет себе жизни богатых и бедных. Этот закон не постигается в позитивистской парадигме социал-дарвинизма – он описывает сущности высшего порядка, мирового зла: «...казалось, что этими багровыми глазами смотрел на него сам дьявол, та неведомая сила, которая создала отношения между сильными и слабыми, эту грубую ошибку, которую те-

перь ничем не исправишь. Нужно, чтобы сильный мешал жить слабому, таков закон природы, но это понятно и легко укладывается в мысль только в газетной статье или учебнике, в той же каше, какую представляет из себя обыденная жизнь, в путанице всех мелочей, из которых сотканы человеческие отношения, это уже не закон, а логическая несообразность, когда и сильный, и слабый одинаково падают жертвой своих взаимных отношений, невольно покоряясь какой-то направляющей силе, неизвестной, стоящей вне жизни, посторонней человеку» [Там же, с. 82]. Фабрика и дом будто генерируют эту дьявольскую силу, что ощущают и Королев («им мало-помалу овладело настроение, как будто эта неизвестная, таинственная сила в самом деле была близко и смотрела» [Там же, с. 82]), и Лиза.

Лиза признается, что источник ее хвори – это беспокойство, вызванное присутствием той же неназванной силы – всеобщей несправедливости: «Мне кажется, что у меня не болезнь <...> Даже самый здоровый человек не может не беспокоиться, если у него, например, под окном ходит разбойник» [Там же, с. 83]. Ее ощущение передано посредством той же «дьявольской» символической матрицы (узнавание знаков иномирной сущности в обыкновенном): «Одинокие много читают, <...> жизнь для них таинственна; они мистики и часто видят дьявола там, где его нет. Тамара у Лермонтова была одинока и видела дьявола» [Там же, с. 83–84]. Доктор убежден, что героине нужно расстаться с фабрикой и довлеющим над ней миллионом: «оставить этого дьявола, который по ночам смотрит» [Там же, с. 84]. В этом рассказе звучит завет автора будущим поколениям, передоверенный ведущему персонажу – один из корпуса ухронических фрагментов позднего Чехова: «В самом деле, у родителей наших был бы немислим такой разговор, как вот у нас теперь; <...> мы же, наше поколение, дурно спим, много говорим и всё

решаем, правы мы или нет. А для наших детей или внуков вопрос этот, – правы они или нет, – будет уже решен. <...> Хорошая будет жизнь лет через пятьдесят. <...> Интересно было бы взглянуть» [Там же, с. 84–85]. Будущие поколения «побросают все и уйдут», и ищущей героине суждено услышать императив будущего мира без дьявола: «Мало ли куда можно уйти хорошему, умному человеку» [Там же, с. 85].

Лиза в сюжетной перспективе преодолет свой недуг и действительно покинет мучающего ее «дьявола», материально воплощенного в локусе фабрики и дома. Сюжет ухода имплицитно присутствует в заключительном эпизоде, когда провожающая доктора героиня «как будто хотела сказать ему что-то особенное, важное» [Там же, с. 85]. Король испытывает то же настроение предощущения будущего. По дороге на станцию он «уже не помнил ни о рабочих, ни о свайных постройках, ни о дьяволе, а думал о том времени, когда жизнь будет такую же светлую и радостной, как это тихое воскресное утро <...>» [Там же, с. 85]. Мотивная организация финала свидетельствует о поиске активного героя, воплощенного в чеховских рассказах последнего пятилетия творческого пути.

Таким образом, в трех рассмотренных произведениях А.П. Чехова прослеживаются разные варианты сюжетного завершения, координированного с топикой антидома. Исходной точкой аннигиляции образа Дома становится его восприятие ведущими персонажами в качестве чужого, пусто-го и генерирующего бессмыслицу их нынешней жизни пространства. Это восприятие выражено в мотивах скуки, тоски, бытийной тревоги и разрешается в мотивах смирения («Бабье царство»), бегства («В родном углу») и потенциального ухода – добровольной и осознанной перемены судьбы персонажа («Случай из практики»).

Библиографический список

- Бялый Г.А. Чехов и русский реализм. Л.: Сов. писатель, 1981. 400 с.
- Глазкова М.В. «Усадебный текст» в русской литературе второй половины XIX века: И.А. Гончаров, И.С. Тургенев, А.А. Фет: автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 2008. 17 с.
- Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка: современное написание: в 4 т. М.: АСТ: Астрель: Транзиткнига, 2006. Т. 4. 1144 с.
- Ефремова Т.Ф. Новый словарь русского языка. Толково-словообразовательный. М.: Рус. яз., 2000. URL: <https://lexicography.online/explanatory/efremova/>
- Полный православный богословский энциклопедический словарь: в 2 т. (репринт. изд.). М.: Возрождение, 1992. Т. 1. 1120 стб.
- Прокофьева В.Ю. Категория «пространство» в художественном преломлении: локусы и топосы // Вестник ОГУ. 2005. № 11. С. 87–94.
- Пырков И.В. Ритм, пространство и время в русской усадебной литературе XIX века (И. Гончаров, И. Тургенев, А. Чехов): дис. ... д-ра филол. наук. Саратов, 2018. 512 с.
- Пыхтина Ю.Г. Функционально-семантическая типология пространственных образов и моделей в русской литературе XIX – начала XXI вв.: автореф. дис. ... д-ра филол. наук. М., 2014. 30 с.
- Разумова Н.Е. Творчество А.П. Чехова в аспекте пространства. Томск: Изд-во ТГУ, 2001. 522 с.
- Савинков С.В., Фаустов А.А. Аспекты русской литературной характерологии. М.: Изд-во Кулагиной – Intrada, 2010. 332 с.
- Степанов Ю. Константы: словарь русской культуры. М.: Академический Проект, 2004. 992 с.
- Толковый словарь русского языка / под ред. Д.Н. Ушакова: в 4 т. М.: Сов. энциклопедия; ОГИЗ; Гос. изд-во иностр. и нац. словарей, 1935–1940. URL: <https://lexicography.online/explanatory/ushakov/>
- Чехов А.П. Полн. собр. соч. и писем: в 30 т. Соч.: в 18 т. М.: Наука, 1986. Т. 8: Сочинения. 1892–1896. 527 с.
- Чехов А.П. Полн. собр. соч. и писем: в 30 т. Соч.: в 18 т. М.: Наука, 1985. Т. 9: Сочинения. 1894–1897. 524 с.
- Чехов А.П. Полн. собр. соч. и писем: в 30 т. Соч.: в 18 т. М.: Наука, 1986. Т. 10: Сочинения. 1898–1903. 495 с.

КИТЕЖСКАЯ ЛЕГЕНДА В СОВРЕМЕННОЙ РУССКОЙ ПРОЗЕ: СИМВОЛИКА И КОНТЕКСТЫ

Н. Ковтун, В. Степанова

Важнейшее основание, на котором строится пространство утопии, – миф. Легенда о невидимом граде Китеже – один из самых устойчивых *национальных мифов*, воспроизводимых в художественных текстах на протяжении нескольких столетий [Китежский летописец, 1981, с. 561–563]. Национальный миф, по мнению исследователей, является «одним из самых адекватных языков описания репрезентации национального в литературе» [Бреева, 2010, с. 7]. В отличие от мифопоэтического анализа, широко распространенного в отечественном литературоведении, отражающего устойчивый образ национальной концептосферы, типологии и т.д., национальный миф «позволяет зафиксировать динамичный и системный характер становления и функционирования национальных представлений в литературе» [Там же, с. 11]. Он становится языком описания самого процесса конструирования в художественном тексте представлений нации о себе, своей миссии и положении в глобальном мире.

В структуру национального мифа входят *этиологический, литературный, апокалиптический, эсхатологический* и др. мифы, которые и характеризуют уровень завершенности, полноты самого национального мифа, достигающего в словесности XX века своей наивысшей точки. Даже в ситуации постмодерна интерес к национальной мифологии не ослабевает, авторы-постмодернисты тяготеют к фольклоризации жизни, ауре сказочности, подразумевающей свободу от политизированности, эффект идеологического остранения, игровую стилистику. Н. Маньковская считает, что общей чертой культуры русского постмодернизма является

«тяготение к созданию “единого русского текста”, некой ризомы – квинтэссенции национальной идеи» [Маньковская, 2000, с. 299]. В этом ряду творчество В. Пьецуха, В. Шарова, Т. Толстой, В. Сорокина, Д.А. Пригова.

Обращаясь к генезису сюжета о граде Китеже, подчеркнем, что он контаминирует мотивы о *проклятых городах* (Содом и Гоморра) и *тайных святых обителях* [Комарович, 1936, с. 167–173]. В легенде упоминаются реальные события и лица XIII столетия, что и позволило отнести ее зарождение к этому времени. Сказание представляет собой сложный синтез христианского и языческого мировоззрений. В летописях говорится о сокрытии Большого Китежа по молитве: «И невидим будет Большой Китеж вплоть до пришествия Христова, что и в прежние времена бывало» [Легенда о граде Китеже, 1997, с. 226]. По версиям различных легенд и сказаний: «И свершилось чудо: зазвонили вдруг колокола, затряслась земля, и на глазах изумленных татар Китеж стал погружаться в воды озера Светлояр. Легенда неоднозначна. И люди трактуют ее по-разному. Кто-то утверждает, что Китеж ушел под воду, кто-то – что он погрузился в землю. Есть приверженцы теории, будто город от татар закрыли горы. Другие считают, что он поднялся в небо. Но самая интересная теория гласит, что Китеж попросту стал невидимым» [Асов, 1998]. Постепенно Китеж воспринимается как Царство Небесное, которое сокрыто в душе верующего. Наибольшей популярностью легенда пользуется в среде старообрядцев, особенно у секты «бегунов», она дошла до нас в письменном виде в старообрядческих рукописях XVIII столетия [Чистов, 1967, с. 116–182]. К этому времени уход старообрядчества в тайные скиты и монастыри стал массовым.

Сказание актуализирует ряд наиболее значимых бинарных оппозиций, формирующих национальную картину мира:

святое – грешное, свое – чужое. Пространственная оппозиция: *верх – низ, вода – небо* представляется особенно важной в контексте восприятия данного мифа. Важно отметить, что в литературе образ Китежа нередко связывается с образами *Небесного Иерусалима* или таинственного *Беловодья*, тем не менее у мифа о Китеже есть характерные черты, выделяющие его из ряда сакральных пространств: связь с водой, спасение от чужих, варваров, актуализация старобрядческой мифологии и эстетики. Летописные, литературные источники, а также их осмысление и трактовка в разных жанрах искусства XX века рассмотрены в статье В. Шестакова «Эсхатологические мотивы в легенде о граде Китеже» [Шестаков, 1995, с. 6–32]. А. Воробьева подчеркивает, что «одним из истоков русской утопии были древние легенды и сказания о граде Китеже» [Воробьева, 2006, с. 22].

В начале XX столетия к образу сокровенного града обращаются З. Гиппиус («Светлое озеро», 1904), Д. Мережковский («Христос и Антихрист», 1904), М. Волошин («Китеж», 1918), М. Пришвин («У стен града Невидимого», 1908; «Светлое озеро», 1909), М. Горький («В людях», 1916), Л. Леонов («Соть», 1929), И. Северянин («Бывают дни», 1930). С. Дурьлин видит в Китеже воплощение глубинных народных чаяний («Церковь невидимого Града», 1913). Среди живописцев особый интерес к утопическому образу проявляют В. Васнецов и Н. Рерих, они рисуют святое озеро Светлояр. В 1907 г. Н. Римский-Корсаков пишет оперу по книге В. Бельского, объединившей мотивы о деве Февронии и сокровенном граде.

Легендарный сюжет нашел воплощение и в произведениях рубежа XX–XXI вв., что подчеркнуто европейскими специалистами, фиксирующими удивительную актуальность мифологического мышления у русского человека, больше верившего в магию, утопию, чем в логику истории:

«Жизнестойкость народного (наряду с научным) утопизма в России, эквивалент которому можно найти только в средневековой Европе, кромвеллевской Англии, США, Бразилии или Италии, – один из самых интересных феноменов современной России» [Геллер, Нике, 2003, с. 247–248]. В этом контексте можно говорить о ранних текстах А. Солженицына [Ковтун, 2013, с. 17–26], рассказах В. Шукшина («Мастер», 1971), А. Яшина (сборник «Сладкий остров»), романе П. Крусанова («Укус ангела», конец 1990-х). Наиболее глубокое, развернутое воплощение легенда о граде Китеже получает в творчестве В. Распутина. Важными атрибутами образа таинственного града выступают здесь *свет* и *колокольный звон*. Образ града Китежа является героям в переломные моменты бытия. Примечательно, что, в зависимости от того или иного этапа творчества писателя, актуализируются различные аспекты национального мифа.

Впервые град Китеж появляется в финале повести «Живи и помни» (1974). Сюжетное действие, означенное сделкой с нечистым, описанием «дьявольской евхаристии» (Настена «причащает» хлебом мужа-оборотня, «таинство» происходит в один из крещенских вечеров в бане – храме наоборот), завершает явление мистического града, история открывается в миф и тем искупается. На пороге смерти Настена слышит таинственный колокольный звон, указывающий на пространство чистого духа: «сотни, тысячи колокольчиков», и видит в глубинах реки свечение: «Далеко-далеко изнутри шло мерцание, как из жуткой красивой сказки, – в нем струилось и трепетало небо» [Распутин, 2007, т. 3, с. 253–254]. «Казалось Настене, что ее морит сон. Опершись коленями в борт, она наклоняла его все ниже и ниже, пристально, всем зрением, которое было отпущено ей на многие годы вперед, вглядывалась вглубь и увидала: у самого дна вспыхнула спичка» [Там же, с. 254].

Интересно, что мистический звон задолго до трагедии слышит и муж Настены – Андрей, уходя на войну. Солдаты переправляются через реку, и герой наблюдает за течением Ангары (как времени), в воздухе стоит звон, что аллегорично связано с легендой о граде Китеже, соответственно, в данном случае деталь свидетельствует о возможности для героя праведного пути, выполнения миссии защитника Земли-Матери. Отступление от судьбы, предательство, отказ раскаяться и выйти к людям лишают дезертира возможности соприкоснуться с тайной. Настена, стараясь предупредить скрывающегося мужа о погоне, оказывается в лодке посреди реки, меж двух берегов (аналогия с перекрестком). Односельчане, некогда выступавшие как согласная община, оборачиваются гонителями, чужаками. Неразрешимая коллизия – выбор между ролью верной жены и установкой на соборность, объединение, актуализирует крестный путь героини, его итогом и становится явление града Китежа. Утопление символически дублирует *вознесение*.

В прозе В. Распутина вертикальность перехода возникает практически во всех текстах. В «Последнем сроке» (1970) старуха Анна представляет небесную лестницу. Интересно, что спуск и подъем уравниваются, важно само появление вертикали. Так же совмещаются вода и небо, образующие единую вертикаль, в повести «Живи и помни». В «Прощании с Матёрой» (1976) туман, поглотивший остров перед затоплением, способствует превращению пространства в вертикаль: «Туман стоял сплошной стеной», вода и небо смешиваются и уравниваются. Старухи, очнувшись от сна, вспоминают, что они летали, но «в окне стоял мглистый и сырой, как под водой, непроглядный свет, в котором что-то вяло и бесформенно шевелилось – будто проплывало мимо» [Распутин, 2007, т. 4, с. 233]. Образ Матёры ассоциируется в тексте с Русью изначальной, подсвечен народными легендами о

«далеких землях», которые явились одними из самых популярных социально-утопических легенд в русской народной культуре конца XVIII – начала XX в. [Лурье, Чистов, 1969, с. 25–26]. Исторически сказания о «далеких землях» восходят к популярным на Руси легендам о «*земном рае*» и «*обетованных землях*». К ним относится целый ряд древнерусских текстов: «Сказание отца нашего Агапия», «Послание Василия Новгородского Федору Тверскому о рае», «Сказание о рахманах», «Сказание об Индийском царстве», «Легенда о граде Китеже». Но самыми известными среди всех изученных сказаний о «далеких землях», безусловно, стали предания о Китеже и Беловодье [Ковтун, 2015, с. 153–190].

Главная особенность легенд о «далеких землях» – перенесение поисков изобильной, праведной жизни, столь отличной от повседневности, из времени в пространство. Такие поиски предполагали необходимость действия, активного передвижения по намеченному пути к заветной цели. Исторически конкретные описания самой дороги, препятствий-испытаний, о которых рассказывают паломники, только усиливают веру в мистический град, мечта сопрягается с былью, чудо с реальностью. Подчеркнем, что главный пафос названных легенд заключается в требовании неизменного движения к Абсолюту. Во всех скитаниях-путешествиях главным становится не собственно достижение цели, но переживание боли и страдания за «правую веру», что обеспечивалось самой возможностью неограниченного передвижения в пространстве, «бегством» от власти нечистого. Легенды о «далеких землях» были не просто мечтой о справедливом, праздничном мире, но сами выступали как вариант его осуществления, реализации этой самой справедливости в отношении каждого скитальца. В. Шестаков анализирует источник «Повесть и взыскание о граде сокровенном Китеже» и отмечает, что «патриотический

мотив – град стал невидим от Батыя – переносится в догматическо-религиозную плоскость: спасшиеся от Батыя китежане “печалуются” об антихристовом, т.е. никонианском, владычестве на Руси» [Шестаков, 1995, с. 18]. Связь острова Матёра с Китежем основывается на представлении о *праведном укладе* насельников, Матёра – еще географически закрепленная, осязаемая и видимая, живет по законам благодатного града [Ковтун, 2002, с. 199–205].

С представлением об избранности острова согласуются семантика его названия: Матёра – мать, история освоения («триста с лишним лет назад» – время освоения Сибири первыми старообрядцами), символическая связь с ковчегом и Голгофой одновременно (образ «царского лиственя»). Остров – «родная, самой судьбой назначенная земля» – Божий дар: «Но от края до края, от берега до берега хватало в ней и раздолья, и богатств, и красоты, и дикости, и всякой твари по паре – всего, отделившись от материка, держала она в достатке, не потому и назвалась громким именем Матёра?» [Распутин, 1997, т. 4, с. 43]. Церковь здесь строит купец по Божьему указанию, что вызывает ассоциацию со строительством первого Храма на Руси – Киевской Софии. Матёра и реальная земля, и олицетворение мистического Града – Небесного Иерусалима (София часто представляется в виде города, Небесного Иерусалима), воплощение последней иконы, уцелевшей в оскверненных пределах.

Этот же мотив «дарованной Богом земли» прослеживается в «Царь-рыбе» (1975) В. Астафьева. Мифологические мотивы *земли-ковчега*, дарованной праведникам во спасение, особенно ощутимы в новеллах «Уха на Боганиде», «где рисуется своего рода нравственная утопия» [Лейдерман, 2005, с. 327], и «Сон о белых горах». Мотив обетованности прочитывается уже в самом названии, «которое никто не придумывал, оно произошло само собою» [Астафьев, 1997, с. 217]–

Боганида (Богов дар), оказываясь семантически близким образу острова Матёра. Границу, отделяющую поселок от «прочих», «грешных» земель, традиционно символизирует река – героям казалось: «...там, за Енисеем, совсем другая планета, и люди там другие, и ходят они по-другому, и едят другую пищу, и говорят на другом языке». Центральная для классического творчества традиционалистов антиномия «свое – чужое» наполняется в повествовании В. Астафьева иной семантикой. Обетованные, «свои» земли (Сибирь, Боганида) оказываются холодными, климат суров и труден для бытия человека, выжить здесь можно ценой тяжелого, непосильного труда, но измученным людям и эти пространства кажутся «чуть ли не раем Господним». Повесть В. Распутина и произведение В. Астафьева выходят почти одновременно, сохраняя глубинную идейно-философскую близость.

В повести «Прощание с Матёрой» остров буквально возносится к небу, Ангара сливается с небесной голубизной: «Там, где течение было чистым, высокое, яркое небо уходило глубоко под воду, и Ангара, позванивая, как бы летела в воздухе» [Распутин, 2007, т. 4, с. 73]. Представление о Севере и Сибири – земле Христа – характерно для старообрядцев и никониан. Никон создал северный вариант Палестины. На Кий-острове, что на пути к Соловкам, он поставил монастырь, главная святыня которого – кипарисовый крест – была изготовлена в Палестине [Дерягин, 1993, с. 130]. Отметим, «царский лиственень» в центре Матёры ассоциируется с Древом мировым и крестом. Матёринцы почти всегда изображаются «с суровыми и скорбными лицами», подобно святым на древних образах. В фигурах, облике сокровенных героев угадывается символика креста, Дарья сравнивает себя с деревянным чучелом, стоящим крестом, юрод Богодул воспринимается «пожогщиками» по аналогии с «царским лиственем». Согласное пение крестьян на сенокосе

(богомолье) сливается с молитвой, которую творят не люди, но души: «...будто души их пели, соединившись вместе, – так свято и изначально верили они бесхитростным выпеваемым словам и так истово и едино возносили голоса... когда чудится исподволь, что ты бесшумно и плавно скользишь над землей, едва пошевеливая крыльями и правая открывшимся тебе благословенным путем» [Распутин, 2007, т. 4, с. 120–121]. В эти минуты «соборного» пения-молитвы человек открывает для себя сопричастность всему живому, полноту мироздания, что «останется в душе незакатным светом и радостью», словно благословение «духа святого».

Матёра – символ «соборного человечества», «собранных земляков», представших единой личностью («в одну шкуру»). Мотивы *звона, сияния, креста, молитвы*... транспонируют Матёру в вечность. Остров поглощен солнцем («и не понять, в солнце остров или уже нет солнца»), пронизан звоном («под звонким, ярким солнцем с раннего утра все кругом звенело и сияло, всякая малость выступила на вид, раскинулась не таясь»). Традиционные крестьянские работы описаны по аналогии с церковной мистерией: сенокос – богомолье, запах от скошенной травы – благовоние. Возвращаясь на остров из профанного далека, люди, в которых просыпается архаическое чувство родства с землей и друг другом, мгновенно преображаются: «И молодели на глазах друг у друга не молодые уже бабы» [Там же, с. 101].

Вещи, предметы, заполняющие пространство Матёры, соучастники процесса рождения и сохранения жизни, «не подвержены порче, гниению и уничтожению – они не невещественны, а вечно вещественны» [Лютман, 1965, с. 211]. «В Матёре были постройки, которые простояли двести и больше лет и не потеряли вида и духа» [Распутин, 2007, т. 4, с. 58], «чай живой» (по аналогии с «живой водой»), с одухотворенными вещами можно разговаривать. Останки

предков не разлагаются, но сохраняют благость и целостность подобно мощам святых (Дарья: «Откопали сбоку мамкин гроб, а он даже капельки не почернел, будто вчерась клали»), что преодолевает разобщенность мертвых и живых, земного и духовного. Время над островом не властно, жизнь в деревне течет по единожды заведенному порядку, в гармонии с природой, по завету предков. Матёра выступает в повести аналогом *христианского алтаря*, точкой притяжения лежащих вокруг острова сфер, что соответствует важнейшей идее автора о собирании воедино «народа Божия».

В продолжение темы солярной символики В. Распутин вводит в описание острова и мотив *перезвона*. В поэтике писателя выход в метафизическое традиционно сопровождается *светом* и *колокольным звоном* («Последний срок», «Живи и помни» и т.д.), в «Прощании...» тоже важен этот дискурс, однако в измененном виде: свет свечи замещается солнечным, колокольный звон – перезвоном воды. На протяжении всего повествования подчеркивается *тишина на острове* и *сияние*: «Вовсю разгорелось солнце, выцвела зелень на острове, сквозь воду сочно сияли на дне камни» [Там же, с. 73], – подводное сияние акцентирует связь с образом града Китежа. В заповедном пространстве все происходит в свое время: «Вовремя упавшие дожди и вовремя же наступившее тепло, это редкое согласие, сулящее урожай» [Там же, с. 14]. Ход времени сопряжен с течением Ангары: «Текла в солнечном сиянии Ангара... текло под слабый верховик с легким шуршанием время». И хотя Дарья рассуждает, что если остановят Ангару – «время не остановится и то, что казалось одним движением, разойдется на части» [Там же, с. 153], – разрушение единства течения времени и реки актуализирует семантику раскола, разрушения гармонии.

Примечательно, что для В. Распутина вечность является синонимом цикличности: «К вечности, к раз и навсегда

заведенному порядку» [Там же, с. 61]. Именно воспроизводимость цикла, непрерывность жизни дают перспективы бесконечного возрождения. Остров, благодаря цикличности бытия, находится в пространстве вечности. В описании особого времени острова представлена реализация *мифа о вечном возвращении*. По М. Элиаде, «действия воспроизводят акт первотворения, повторяют мифологический образец» [Элиаде, 2000, с. 30], соответственно, проникновение в сакральное пространство повторяет акт космогонии и рождения. В Распутину свойственны четкие пространственные оппозиции (*город – деревня, правый – левый* и т.д.), в данной повести оппозиция становится тернарной – *вода, земля и небо*. Вневременность пространства острова также является аллюзией на Эдем. М. Бибилов в статье «Византийский Эдем: “Время-в-пространстве”» пишет: «Самоочевидна абсолютная вневременность Рая: сущий до творения всего Творцом, в том числе и до творения времени, он является сопричастным царству зона – вечности» [Бибилов, 2006, с. 97].

Остров сам по себе является возвышением, что еще раз подчеркивает параллель с Раем: книга пророка Иезекииля располагает рай на горе, откуда после грехопадения будут низвергнуты люди. Стоит подчеркнуть и аналогию Матёры с *островами блаженных*, в славянской традиции во многом совпадающими с Раем: «Место высоко зело, яко быти третие и чясти до небесе, яко же споведавшей глаголють. Всяческими сады благовоннейшими насажденъ от Бога. <...> Тем же проходя посред иже того повеленнии напаати выну океан река, исходящая от него, и на четыре начала разделяющися» [Седельников, 1937–1938, с. 170–171]. Матёра оказывается одновременно Раем и островом мертвых, что реализуется через мифологему *острова Буяна*, на которую в тексте указывает пророчица Дарья. По сути, воплощение мифа о граде Китеже, очевидное в описании острова,

свидетельствует о том, что Матёра есть состоявшийся миф, остров блаженных, при этом, очевидно, находящийся вне пределов земного существования.

Конец Матёры коррелирует с возникновением иного, «чужого» времени. Свое время на Матёре – непрерывное, размеренное, выстроенное в цикл, чужое – связано с пришлыми людьми, архаровцами, угрозой бытию вообще, когда вековечное «помчало в тартарары». Попытка зафиксировать время связана также с разрушением: непутевый мужик Петруха засекает время, а затем сообщает, что «хорошая, сухая, выстоявшаяся изба горит два часа» [Распутин, 2007, т. 4, с. 74]. Сам счет времени опасен, неприемлем в традиционном обществе, связан с убыванием жизни: «В деревне не все бабы понимают время по часам» [Распутин, 2007, т. 1, с. 47], у патриархальных героев своя мера бытия – самовар: «День у нее разделяется не на часы, а на самовары» [Распутин, 2007, т. 1, с. 361].

В состоянии перехода время исчезает, герой-визионер в рассказе «Видение» (1997) отмечает, что «ни разу мне не удалось взглянуть на светящийся циферблат» [Распутин, 2007, т. 3, с. 429]. Измерение времени воспринимается как нечто рациональное, в то время как самовар связан с сакральным ритуалом чаепития. Чужие люди, архаровцы, приезжие, измеряют время и ощущают его недостаток: «У меня лишнего времени нет», – замечает Жук, заведующий затоплением деревень. Старуха Дарья сетует на ускорившийся ход времени: «Все сломя голову вперед бегут. Запыхались уж, запинаются на каждом шагу – нет, бегут...» [Распутин, 2007, т. 4, с. 35], суетность, торопливость напрямую связаны с бездействием или разрушением, поскольку нехватка времени подчеркивает утрату смысла.

Совсем иначе описан вечный «бег» старух – тетки Натальи, Миронихи, которые споро трудятся, успевая сделать больше намеченного. Ускорение времени связано с прибли-

жением конца времен, однако не равно ему. Опасность прозревают старухи: «И в ранешное время робили, не сидели руки в укладку, дак ить робили в спокойе, а не так. Щас все бегом. И на работу, и за стол – никуды время нету. Это че на белом свете деется! Ребятенка и того бегом рожают. А он, ребяенок, не успел родиться, ишо на ноги не встал, одного слова не сказал, а уж запыхался» [Там же, с. 137]. Более того, Дарья атрибутирует саму жизнь неспешностью: «Покуль Матёра стояла, мне торопиться некуда было», – в контексте эсхатологических мотивов спешка является признаком конца жизни и патриархального уклада в целом.

Конец времен, отчуждение детей от ценностей рода, жилой жизни (Павел, Андрей) приводит к сокрытию острова, его отступлению за туман – символ неизвестности, приближающейся опасности. В «Моем манифесте» В. Распутина подобная судьба уготована и России в целом, отступающей «за пелену». Мистическое свечение в глубинах воды вечности, знак какой-то, указывающий на остров обетованный, ищет сын старухи Дарьи – Павел, но тщетно: «Стало совсем тихо. Кругом были только вода и туман и ничего, кроме воды и тумана» [Там же, с. 232]. Матёра исчезает бесследно: «Павел представил себе это просто и ясно, как не один раз пережитое, – и лодку на огромной, высоко поднятой воде, и себя в лодке, пытающегося по далеким берегам определить место Матёры, пристально вглядывающегося в темную замершую массу воды – не подается ли оттуда, из сонной глубины, какой знак, не блеснет ли огонек. Нет, ни знака, ни огонька» [Там же, с. 217]. Эта ситуация самоопределения героя в мире, поиска мистического града в собственной душе будет развернута и в рассказах В. Распутина 1990-х гг. [Ковтун, 2015, с. 306–315].

В повести «Прощание с Матёрой», по сути, прочерчена обратная реализация мифа о мистическом граде: сначала

остров функционирует как сбывшийся миф, а затем происходит его сокрытие, он делается невидим. Для текста характерны временные сдвиги, в финале акцентирована невозможность исчисления времени относительно Матёры: «По времени пора бы уже приехать, однако непохоже было, что они причаливали» [Распутин, 2007, т. 4, с. 230]. На самом острове сливаются день и ночь, жизнь и смерть, т.е. происходит перемещение в Эон. В. Иванова в статье «Время и вечность в повести В. Распутина “Прощание с Матёрой”»: диалектика связи» подробно анализирует временные сдвиги, организующие темпоральную структуру повести. На наш взгляд, это свидетельство эсхатологического времени, для которого нерелевантны различия между прошлым и будущим, живым и мертвым. Исследовательница приходит к выводу о «симультанности времени (“приходилось вспоминать, что будет завтра”), существования будущего в прошлом, одномоментного тройного времени» [Иванова, 2015, с. 420], т.е. говорит о схождении прошлого, настоящего и будущего в единое. Если в повести «Живи и помни» история открывалась в миф, то в «Прощании с Матёрой» миф сворачивается до стадии перехода и не сулит благодати. Связь с эсхатологическими мотивами сохраняется, но град Китеж уже – не избранная обитель, спасающая от конца времен, напротив, эсхатология связана с его разрушением, сокрытие Матёры – признание невозможности избавления в мифе, утверждение необходимости обрести новые основания для жизни в реальном бытии.

В поздних текстах «Новая профессия» (1998), «Байкал предо мною» (2003) образ мистического Китежа закреплен пространственно, помещен в недра Байкала как священного озера, наследующего тайне Светлояра. Возможность узреть невидимый град утрачивает прямую связь с нахождением на границе бытия и небытия, Китеж может быть явлен не только

умирающим, но обретающим духовную опору в душе человека. В рассказе «Новая профессия» Алеша Коренев, сбегающий со свадьбы (символ новой жизни), превратившейся в оргию и фантасмагорию, шагает по берегу Байкала: «Он, точно от ада, был отведен и перенесен в рай» [Распутин, 2007, т. 4, с. 319]. В описании озера подчеркивается слияние земного и небесного, очищающее душу. Сияние, переливы воды, звон, звучащий над озером, – признаки сакрального места, открывающего возможность катарсиса, выхода в запредельное.

Соприкосновение с природным началом дарует Алеше связь с *чувствилищем*. И. Плеханова считает, что это один из ключевых образов в творчестве писателя: «Путь к чувствилищу представлен как катарсис погружения в состояние визионерства, первое условие которого – отрешение от вопросов и попытки определиться в рациональных координатах мира <...>. Преодолевая рассудочность, повествователь описывает условие приобщения к этому сокровенному сознанию – особую синестезию и всеведенье» [Плеханова, 2016, с. 47]. К определению понятия исследовательница обращается и в статье «Психотип В. Распутина и художественные следствия ментальных установок»: «Распутинский образ чувствилища раскрывается как целостное *метафизическое сознание*, тождественное самой *потусторонности*, – это континуум динамического состояния света-пространства-речи, безличного, имеющего вектор движения («незримая дорога») и похожего на текучую энергию-субстанцию общей памяти» [Плеханова, 2014, с. 120].

К образу чувствилища писатель обращается всего несколько раз, огромное значение играют здесь контексты: «Я тщился и размышлять еще, и слушать, но все больше и больше и сознание, и чувства, и зрение, и слух приятной подавленностью меркли во мне, отдаваясь в какое-то общее чувствилище. И все тише становилось во мне, все покойней и

покойней. Я не ощущал себя вовсе, всякие внутренние движения сошли из меня, но я продолжал замечать все, что происходило вокруг, сразу все и далеко вокруг, но только замечать. Я словно бы соединился с единым для всего чувствилища и остался в нем» [Распутин, 2007, т. 2, с. 357]. Из цитаты видно, что чувствилище суть приобщение индивидуального сознания к природному началу. Хотя это слово не встречается в других художественных текстах, очевидно, что состояние, им описываемое, возникает у сокровенных героев автора.

Путь Алеши вдоль Байкала, наполненного сиянием и переливами, – путь к обретению себя, поиск альтернативы прежнему уходу в миф: «Душа, по-матерински убаюкав его и не притворив дверей, чтобы при первом же зове вернуться, где-то чистится рядом, освобождаясь от всего чужого и низкого <...> в ту ночь, растворившись в байкальской игре и неге, где воедино и мощно сошлось земное и небесное, он был счастлив» [Распутин, 2007, т. 4, с. 320]. Герой стремится преодолеть духовное оскудение мира Словом, после ночи на берегу «что-то новое вошло в Алешу, что-то, чего в нем не было». Почти дословно здесь повторяется описание приобщения к миру природы мальчика Сани из рассказа «Век живи – век люби» (1981): «Саня замер, приготовившись, почему-то предчувствуя, что вот сейчас... И вдруг тьма единым широким вздохом вздохнула печально, чего-то добившись, затем вздохнула еще раз. Дважды на Саню дохнуло звучанием исполински-глубокой затаенной тоски, и почувдилось ему, что невольно он отшатнулся и подался вослед этому возвечному, невесть как донесшемуся зову – отшатнулся и тут же подался вослед, словно что-то вошло в него и вышло, чтобы, поменявшись местами, сообщаться затем без помехи» [Распутин, 2007, т. 1, с. 436]. Катарсис, испытанный подростком, объясняет возникновение чувствилища как почти физической связи человека с природным бытием.

Примечательно, что обретение чувствилища возможно лишь в одиночестве, приобщение к природному мироощущению открывается героям в момент максимального напряжения духовных сил или даруется органично.

Интересно, что, по В. Распутину, сама русская классическая литература (как единый миф) – «наша живая пуповина от матери родной земли, наше неотмершее чувствилище» [Распутин, 2007, с. 259]. Слово реализует связь с природным началом, может способствовать постижению надмирной целостности. Творчество возможно лишь через сообщение «с общим народным и природным чувствилищем» [Там же, с. 483]. Связь с чувствилищем позволяет преодолевать границы земного, делает ткань бытия проницаемой, дарует визионерские интуиции. Вместо ухода в таинственный Китеж избранным героям поздних текстов даруется видение незримого, что позволяет обрести основание бытия не вовне, но внутренне. Эта авторская стратегия соотносится с пониманием образа Китежа как Царства Небесного, спрятанного на дне души, отзывающегося в чистых сердцах звоном колоколов.

В эссе «Байкал передо мною...» (2003) писатель рисует узнаваемую картину – явление града Китежа, путь к которому прочерчивает лунная дорожка, он возникает буквально, герой видит его сквозь лед Байкала: «Я перевел взгляд на Байкал, в его водную толщу, где расплоснуто трепетали, как бабочки, отражения звезд, и вдруг увидел нечто такое, что заставило меня приподняться и в изумлении уставиться туда, где качающейся золотистой лесенкой спускалась в бездну лунная дорожка. Там, переливаясь огнями, волнуясь сквозь призму воды, сиял сказочный город» [Распутин, 2007, т. 4, с. 408].

Дорожка, золотая лестница – указание на возможность иного мира, открывающегося за пределами эмпирического. Автобиографический герой сознательно отказывается от поиска повторения видения, т.е. остерегается вверить себя

мифу: «Я боялся приходить на то место, с которого явлено было мне волшебство, а я его не разгадал. И мог поплатиться, если бы стал настаивать на продолжении» [Там же, с. 409]. Байкал в эссе описывается как средоточие природной силы, мировое чувствилище, приобщение к которому меняет человека. Лирический герой тем не менее остается созерцателем, нет явного указания на преображение, подчеркивается лишь восхищение силой стихии, трепет перед пространством неназываемого, при этом поиск ориентиров бытия выносится за рамки повествования, уже не связан с обретением мифа.

Итак, *мифологема града Китежа*, являющаяся сквозным образом прозы В. Распутина, трансформируется в зависимости от изменения мировоззренческих ориентиров автора. Для ранней прозы характерна попытка найти исход в мифе, связь с метафизическим открывается в решающий момент судьбы и дарует спасение. В повести «Прощание с Матёрой» вариант спасения в мифе ставится под сомнение, неслучайно текст завершается промежуточной стадией, когда остров исчезает в тумане, его дальнейшая судьба вынесена за пределы текста. Для позднего творчества релевантен поиск бытийных оснований для самостояния героев, миф может служить катализатором, но уже не предполагает безусловной возможности перехода в неназываемое.

В прозе постмодернизма делаются попытки создания *новой мифологии*, обыгрываются осколки, останки прежних национальных мифологем и утопий, что сочетается с откровенно маскультовой тенденцией соединения письма с развлекательностью, сюжетностью, парадоксальностью. Герои периферийных площадных жанров (лубок) оказываются востребованы литературой (образ Бенедикта в «Кыси» Т. Толстой), ибо отражают интерес авторов к национальному бессознательному (позднее творчество В. Любарова), отличающий отечественный постмодернизм от западных версий.

Библиографический список

- Асов А. Мифы и легенды древних славян. М.: Наука и религия, 1998. 320 с.
- Астафьев В. Царь-рыба // Астафьев В. Собр. соч.: в 15 т. Красноярск: Офсет, 1997. Т. 6. 432 с.
- Бибиков М. Византийский Эдем: «время-в-пространстве» // Иеротопия. Создание сакральных пространств в Византии и Древней Руси. М.: Индрик, 2006. С. 91–97.
- Бреева Т. Национальный миф в русском историософском романе рубежа XX–XXI вв. Казань: Казан. гос. ун-т, 2010. 272 с.
- Воробьева А. Русская антиутопия XX века в ближних и дальних контекстах. Самара: Изд-во Самарского науч. центра РАН, 2006. 268 с.
- Геллер Л., Нике М. Утопия в России. СПб.: Гиперион, 2003. 310 с.
- Дерягин Г. Никон на Севере // Север. 1993. № 1. С. 126–133.
- Иванова В. Время и вечность в повести В.Г. Распутина «Прощание с Матёрой»: диалектика связи // Творческая личность Валентина Распутина: живопись – чувство – мысль – воображение – откровение. Иркутск, 2015. С. 415–424.
- Китежский летописец (XIII в.) // ПЛДР: XIII в. М., 1981.
- Ковтун Н. «Беловодский метатекст» в современной русской прозе (к постановке проблемы) // Сибирская идентичность в зеркале литературного текста: тропы, топосы, жанровые формы XIX–XX веков: монография / отв. ред. Н.В. Ковтун. М.: Флинта: Наука, 2015. С. 153–190. (Универсалии культуры. Вып. VI).
- Ковтун Н. Иконическая христианская традиция в «Матренином дворе» А. Солженицына и «Избе» В. Распутина: проблема авторского диалога // Филологический класс. 2013. № 3 (33). С. 17–26.
- Ковтун Н. Инопространство в поздних рассказах В. Распутина: «Изба» и «Видение» // Literatura. 2015. № 57 (5). С. 306–315.
- Ковтун Н. Легенды о «далеких землях» в повести В. Распутина «Прощание с Матёрой» // Проблемы литературных жанров: материалы X Междунар. науч. конф. Томск: ТГУ, 2002. С. 199–205.
- Комарович В.Л. Китежская легенда: Опыт изучения местных легенд. М.; Л.: Академия наук СССР, 1936. С. 167–173.

- Легенда о граде Китеже // Библиотека литературы Древней Руси / под ред. Д. Лихачева, Л. Дмитриева, А. Алексеева, Н. Поньрко. СПб., 1997. Т. 5.
- Лейдерман Н.Л. С веком наравне. Русская литературная классика в советскую эпоху: монографические очерки. СПб.: Златоуст, 2005. 366 с.
- Лотман Ю. О понятии географического пространства в средневековых текстах // Труды по знаковым системам. Тарту 1965. Т. II, вып. 181.
- Лурье Я., Чистов К. Национальные истоки социально-утопических идей // Идеи социализма в русской классической литературе / ред. Н. Пруцков. Л., 1969. С. 19–61.
- Маньковская Н. Эстетика постмодернизма. СПб.: Алетейя, 2000. 347 с.
- Плеханова И. Валентин Распутин и Александр Вампилов: диалог художественных систем: монография. Иркутск: ИГУ, 2016. С. 35–70.
- Плеханова И. Психотип Валентина Распутина и художественные следствия ментальных установок // Творчество Валентина Распутина. Ответы и вопросы. Иркутск: ИГУ, 2014. С. 114–143.
- Распутин В. В поисках берега: повесть, очерки, статьи, выступления, эссе. Иркутск 2007.
- Распутин В. Собр. соч.: в 4 т. Иркутск: Издатель Сапронов, 2007.
- Седельников А. Мотив о рае в русском средневековом прении // *Byzantinoslavica*. 1937–1938. Roč. VII. С. 170–171.
- Чистов К. Легенда о Беловодье // Труды Карельского филиала АН СССР. Петрозаводск 1967. Т. 35. С. 116–182.
- Шестаков В. Эсхатологические мотивы в легенде о граде Китеже // Эсхатология и утопия. Очерки русской философии и культуры. М.: ВЛАДОС, 1995. С. 6–32.
- Элиаде М. Аспекты мифа. М.: Академический проект, 2000. 181 с.

**АНТИПАСТОРАЛЬНЫЕ МОТИВЫ
РУССКОЙ ЭКОЛОГИЧЕСКОЙ ПРОЗЫ
(НА МАТЕРИАЛЕ ПРОИЗВЕДЕНИЙ В. АСТАФЬЕВА)**

Т. Садырина

Под экологической прозой мы понимаем тематическое единство ряда произведений, возникших в русской литературе в 70-е гг. XX в., содержащих развитие темы / мотива «человек и природа» в социально-нравственном, экологическом аспекте. Одновременно экологическая проза выходит за рамки романтической идеализации нетронутой природы, эстетизации пейзажа, лирико-философских интенций, изображает негативные последствия научно-технического прогресса и нарушения биологического равновесия, моральных, юридических норм, что обусловило наличие в литературе публицистических элементов и особого рода дидактизма.

Протоэкологические тексты 1930–1950-х гг. (М. Пришвин, К. Паустовский, Л. Леонов) одновременно с фито-социологией формируют взгляд на природу как единство, как пространство совместного обитания всего живого, в том числе человека. В дальнейшем, художественно акцентируя проблему космогонической ответственности человека за дом-планету, литература ставит знак равенства между нравственностью и разумным-нехищническим природопользованием.

О присутствии утопического дискурса в прозе традиционалистов плодотворно размышляет Н. Ковтун [Ковтун, 2016, с. 7–14]. О значении произведений так называемых деревенщиков в историко-литературном процессе, их особой роли в развитии экологической темы в литературе и обществе подробно пишет А. Разуvalова [Разуvalова, 2015, с. 274–419]. Традиционалисты характеризуются в со-

ответствующей главе монографии как своего рода моральные утописты, консерваторы, выступавшие за радикальный экологизм, призывающие вернуться в идиллию природы. Разумеется, В. Астафьев, В. Распутин, С. Залыгин и другие представители этой плеяды отчетливо понимали, что остановить научно-технический прогресс – утопия. Такой же точки зрения придерживается большинство современных ученых-экологов, призывая не «назад к природе», а к развитию цивилизации за счет технологий. Принципиальное отличие позиции литераторов заключается в мысли о возможности развития общества за счет осознания масштабов грядущей катастрофы, изменения человеческих моральных установок, разумного самоограничения и государственного регулирования, поиска рациональных путей. Предупреждения о губительных последствиях человеческой деятельности в отношении природы, которые содержатся в художественных и публицистических произведениях 1970–1990-х гг., были прочитаны, но в значительной мере не смогли изменить социальную ситуацию, что не принижает и не отменяет их серьезного значения. Нельзя недооценивать вклад писателей данной плеяды в формирование экологического сознания общества.

Художественная рецепция экологических идей, их развитие содержится в произведении XXI века романе Р. Сенчина «Зона затопления» (2015), написанном в том же художественно-тематическом русле, но в очевидном идеологическом диалоге с произведениями В. Астафьева и В. Распутина. О диалоге Р. Сенчина с распутинской повестью «Прощание с Матёрой» пишет Н. Ковтун [Ковтун, 2019, с. 81–87]. В романе есть сцена с участием двух указанных литературных авторитетов. Оба писателя изображены «проигравшими» поединок с системой. Персонаж романа Алексей Брюханов, электромонтер, житель деревни из

зоны затопления, размышляет об экономических, социальных причинах, по которым осуществляется массовое переселение – следствие строительства ГЭС на Енисее. Алексей мучается вопросом: «Разве нет других, новых способов добывать электроэнергию, кроме как строить плотины, затопливать тысячи гектаров земли?» [Сенчин, 2016, с. 359]. Вопрос до боли знакомый герою и читателю по астафьевскому и распутинскому творчеству. Будучи школьником, Алексей читал книгу о затоплении земель в этих же краях, «на этой же реке», оставаясь равнодушным к проблеме. Перечитал в зрелом возрасте и поразился: «Как после той книги, так зримо показавшей ту, уже давнюю трагедию, такая же трагедия вот-вот повторится?» Бессильными, даже жалкими представлены писатели, имена которых в тексте не названы, но по всем приметам ясно – это В. Астафьев и В. Распутин.

Авторитетные, признанные обществом литераторы не в состоянии возглавить социальное сопротивление наступающему «прогрессу», не в силах что-либо изменить, являя собой наглядное опровержение школьного тезиса «литература учит». Острота социальной проблематики и литературная дерзость молодого автора заслуживают уважения, он указывает на истинные причины человеческого, социального, а впоследствии экологического бедствия. Однако литературоцентризм авторских установок столь же очевиден, как у его предшественников, им руководит пусть не явно, а имплицитно выражаемая надежда на возможность словом воздействовать на ситуацию, исправить, повлиять, изменить. Известно, что западных политиков, которые верили в возможность изменения, улучшения жизни общества и природы, тоже обвиняли в утопизме. Русская литературная традиция предполагает постановку проблемы даже в самой безнадежной / апокалиптической ситуации. Это может быть названо кем-то следствием морального утопизма, а по сути, яв-

ляется выражением принципа, сформулированного А. Герценом: «Мы – не врачи, мы – боль». Заслуга экологической литературы в максимально впечатляющем, художественном воплощении этой новой боли за человечество в XX веке.

Важнейшим моментом перехода натурфилософской прозы к экологической проблематике становится преодоление пасторальных мотивов. Отметим, пасторальные, идиллические мотивы, как ни странно, достаточно частотны в современной литературе, хотя их художественное решение существенно отличается от классического [Сыска, 2015, с. 325–337]. Творчество В. Астафьева в высшей степени интересно с этой точки зрения, в его текстах воплощается комплекс натурфилософских идей, с их доверием к мудрости и нравственному началу самой природы, о чем не раз писали исследователи (А. Смирнова, В. Дегтярева и др.). Одновременно с этим писатель дает ряд антипасторальных, жестоко или жестоко реалистичных описаний, лишенных лирико-философской составляющей. Так в развитии темы природы сказывается полемический характер стиля писателя.

Наличие пасторальных мотивов обнаруживаем в ряде рассказов о русских крестьянах, земледельцах («Затеси», «Ода русскому огороду», «Последний поклон»). В рассказе «Паруня» в центре повествования – судьба несчастной русской бабы из глухой деревеньки Быковка. При всем трагизме повествования автор придает финалу умиротворенно-светлую, торжественную окраску. Паруня красиво косит: «С тихой улыбкой, тайно блуждающей по лицу, творила она сенокосную страду...». Знакомая с детства автору картина сельской жизни, в которой человек слился с природой, вселяет в него «осзаемую уверенность в том, что так же вот счастливы и благословенны природой бывали моя покойная мама, и тетки мои, и все русские женщины, которые вынесли все беды, не сломились под тяжестью войны, не пустили

глубоко в себя обездоленности и подавленности, потому что природа – заступница и кормилица – была с ними и в них» [Астафьев, 1997, с. 68]. Подобные черты архаичного жанра пасторали, ориентированного как на западноевропейскую традицию, так и на русскую национальную культуру, рожденную тысячелетним общением с землей, Астафьев смог реализовать даже в теме войны, в жанре фронтовой лирической повести «Пастух и пастушка» [Прокопенко, 2010]. Характерные крестьянские черты миропонимания, которыми наделены автор, повествователь, герои произведений В. Астафьева, всегда свидетельствуют скорее о гармоничном, но не идеализированном восприятии окружающего природного мира: «Некий налет сентиментальности просочился и в мой характер и оказался непобедимым. По причине этой странности, вовсе вроде бы и нетипичной для „мужественных и суровых сибиряков”, я рано и навсегда полюбил дивную нашу природу: лес, Енисей, Караульный бык, нависший над рекой супротив родного села, земляничные увалы за селом, звонкие речки, солнце, отвесно стоящее над домами и горами, весенние утра с хрустким ледком на вчера лишь сделанных снеговых ручейках...» – признавался Астафьев в очерке «Сопричастный всему живому» [Астафьев, 1974, с. 6–7]. Писатель дает пасторальные картины деревенской жизни, сменяющиеся в соответствии годовому природному кругу, объясняя источник этих описаний: «Рано потерявший мать, я, естественно, тянулся ко второй моей и неизменной матери – земле. И жизнь предоставляла мне постоянную возможность быть на природе и с природой». В этом же очерке задан характерный астафьевский контрапункт: сколь может быть гармонична жизнь природного человека в русле патриархальных традиций, столь же уродлива, безобразна может быть жизнь современного социума. Собственно поэтический колорит и романтические акценты всегда

возникают, когда Астафьев пишет о природе. Это не исключает сурово-реалистических историй о беспощадности природных законов, о смертельных опасностях: утонуть в реке, как мать автобиографического героя «Последнего поклона», потеряться в тайге, как «мальчик в белой рубашке», быть растерзанным диким зверем, как в рассказе «Поминки» из «Царь-рыбы», замерзнуть в снегах, как охотник из рассказа «Бойё», и так далее.

Показателен в рассматриваемом аспекте рассказ «Туруханская лилия» («Царь-рыба») [Астафьев, т. 6, 1997]. Первая часть посвящается описанию одного из самых опасных мест на Енисее – Казачинских порогов. Когда герою довелось проходить впервые это место, он спрятался на палубе под шлюпку и от страха «чуть не отдал Богу душу». Демонически-мрачный характер природного объекта усмирен впоследствии преобразовательной деятельностью человека. Порог «подравняли» взрывчаткой, сделали менее опасным: «Шумит порог, оглаживая, обтекая гряды камней, кружатся потоки меж валунов, свивается в узлы, но не грозно, не боязно шумит». Попутчик, вместе с повествователем преодолевающий на речном судне опасные пороги, спокойно замечает, что «в порогах покоятся забытые камнями, замытые песком удалые плотогоны, купчишки в кунгасах добро стерегут, переселенцы-горемыки, долю не нашедшие, отдыхают; определился на свое постоянное место разный непоседливый народишко». И добавляет: «А больше всех там нашего брата – бакенщика покоится...». На глазах бакенщика Павла Егоровича меняется к худшему великая река: «Гэса правит рекой: часом вода подыметя, часом укатится. Дышит река, берега не успевают обсыхать, а дрянь эту, сопли эти слизкие тащит и тащит...». Астафьев показывает изменения так называемой экосистемы: «Нет и никогда уже не будет покоя реке. Сам незнающий покоя, человек

с осатанелым упорством стремится подчинить, заарканить природу. Да природу не переиграть». Астафьеву был чужд пафос «преображения Сибири», великих строек именно потому, что они несли за собой загрязнение естественной среды, запускали механизм необратимых последствий.

Центральная часть рассказа – описание заповедных мест – притока Енисея – Нижней Тунгуски. Ее окрестности, природная красота которых – разлив медовой травы кипрея – не создает идиллической картины, а лишь подводит к рассуждениям о пагубных нашествиях на сибирские леса тли, древооточицы и других насекомых паразитов. Основная цель описываемого путешествия в эти дикие места – рыбная ловля. Повествователю – заядлому рыбаку и охотнику – приходится искать максимально удаленные места от цивилизации, потому что там, где раньше на Енисее водилась крупная красная рыба, теперь только мелкие стерлядки. Охотничий и рыбный промысел является основным занятием героев «Царь-рыбы». Это само по себе располагает не к поэтично-восторженному отношению к рыбкам, птичкам и всякой божьей твари, а к сугубо утилитарному, азартно-потребительскому подходу. Тема браконьерства прокомментирована исследователями в полной мере, подчеркнем лишь ее амбивалентность. Сам автор, не относившийся к категории людей, нарушавших моральные и юридические нормы в отношении к природе, берет от нее лишь необходимый для жизни, а не для наживы минимум, сочувствуя и природе, и несчастным промысловикам. И там, где автор удаляется от ипостаси Художника, замирающего перед природной картиной, он становится рыбаком, спокойно наблюдающим, как его со товарищ Акимка стреляет в голову дятлу, чтобы набрать из него червей для рыбной ловли («Капля»). «Отшибло бедной птахе голову» – эпитет «бедная», словоформа «птаха» – все, что осталось от чувств сентиментального повествователя.

Этот и многие подобные ему фрагменты передают семантическую двойственность автопортрета, которая присутствует в ряде произведений на тему охоты у других авторов (М. Пришвин, Ю. Казаков, О. Волков, М. Тарковский).

Моральная дилемма – любоваться или добывать, нравственная проблематика, которая с нею связана, – предмет особого разговора. Писатель, рыбак и охотник, М. Тарковский в очерке «Речные писатели» об Астафьеве и Распутине размышляет, давая чрезвычайно точные психологические и естественно-научные комментарии и задавая те же вопросы [Тарковский, 2013]. Где граница между разумным и жизненно необходимым вторжением в природные пределы и безоглядным хищничеством, стяжательством? Астафьев показывает, что человек, приходящий в природу как высокомерный покоритель, будет сурово наказан. На смену пасторальным картинам и отношениям являются образы гибнущей тайги, отравленных рек, загрязненного воздуха.

Антипасторальные мотивы являются сквозными, но не доминирующими в творчестве В. Астафьева. Они проявляются в сюжетных ситуациях, монологах персонажей, в авторских отступлениях, рассуждениях и художественных описаниях. Они могут быть определены как мотивный комплекс: мотив жестокой природы / гибели людей из-за ее стихийности, необузданности, мотив поединка человека и природного мира (от мелкого гнуса до огромного медведя), сурового климата, мотив охоты и рыбного промысла, мотив преобразовательной деятельности человека и ее пагубных последствий. Все они содержат оппозицию двух начал: в образе природы Астафьев утверждает художественную антинормию – природа может быть прекрасной, дающей жизнь, вдохновляющей, таинственно-непостижимой силой, одновременно она – жестокая, гибельная, требующая от человека знания и уважения ее суровых законов.

Библиографический список

- Астафьев В.П. Избранное. Красноярск: Красноярское книжное изд-во, 1974. 758 с.
- Астафьев В.П. Собр. соч.: в 15 т. Красноярск: Офсет, 1997. Т. 6. 432 с.
- Астафьев В.П. Собр. соч.: в 15 т. Красноярск: Офсет, 1997. Т. 8. 352 с.
- Ковтун Н. Историоризация мифа: от «благословенной» Матёры к Пылево (об авторском диалоге В. Распутина и Р. Сенчина) // Вестник ОмГПУ. 2017. № 4 (17). С. 81–87.
- Ковтун Н. Современный традиционализм: поминки по утопии vs возрождение реализма (вместо предисловия) // Русский традиционализм: история, идеология, поэтика, литературная рефлексия: монография / отв. ред. Н.В. Ковтун. М.: Флинта: Наука, 2016. С. 7–14. (Универсалии культуры. Вып. VII).
- Прокопенко Н.М. Жанр пасторали и его актуализация в рассказах и повестях В.П. Астафьева 1960–1980 гг.: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Ишим, 2010.
- Разувалова А.И. Писатели-«деревенщики»: литература и консервативная идеология 1970-х гг. М.: Новое литературное обозрение, 2015. 616 с.
- Сенчин Р.В. Зона затопления: роман. М.: Изд-во АСТ: Редакция Елены Шубиной, 2016. 381 с.
- Сыска К. Современные идиллии. Способы и функции обращения к идиллическому хронотопу в избранных произведениях новейшей литературы // *Literatura*. Специальный выпуск: Гетеротопии: миры, границы, повествование. 2015. № 57 (5). С. 325–337.
- Тарковский М.А. Речные писатели (В.П. Астафьев, В.Г. Распутин) // Литературная матрица. Советская Атлантида. СПб., 2013. С. 403–422.

ИДИЛЛИЧЕСКОЕ vs УТОПИЧЕСКОЕ В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ПРОЗЕ М.А. ТАРКОВСКОГО

Н. Вальянов

Между идиллией и утопией: ключевые отличия. В современной литературоведческой традиции проблема утопии является одной из самых актуальных и, стоит отметить, достаточно неоднозначной. Остается открытым вопрос о границах утопии, ее жанровой природе, формах проявления, что свидетельствует о размытости как самого понятия, так и способов его представления, толкования в различных художественных системах. Как некое «пороговое явление» (Ю. Латынина) утопия постоянно соскальзывает в смежные области: с одной стороны, объединяет в границах художественного повествования различные типы мирообразов и способы словесного миромоделирования (пастораль, идиллия, панегирик, исповедь), с другой – вторгается в сферу идеального [Ковтун, 2009, с. 15]. В этом отношении следует говорить о ключевых признаках, так или иначе разграничивающих утопию и иные формы художественности, например идиллии.

Очевидно, что между *идиллией* и *утопией* имеется ряд отличительных признаков. Польская исследовательница К. Сыска разделяет эти понятия по следующим критериям. *Первое* – утопия по определению фантастична. Идиллические места по сравнению с утопическими более правдоподобны и реалистичны (речь идет о литературных репрезентациях обоих этих типов пространств). В рамках идиллических пространств существуют вполне реалистичные типичные их воплощения: *деревня, дача, родной дом, топика сельской природы* (луг, поле, речка) и т.д. *Второе* – утопия, как правило, устремлена в будущее (реже в прошлое), идиллия, как правило, существует в настоящем времени. «Утопия ожидает спасительного будущего», «идиллия прославляет

щедрое настоящее» [Сыска, 2015, с. 327]. Утопия имеет общий охват – это идеальное государство или совершенное общество. Идиллия, в свою очередь, является подчеркнута частной, индивидуальной, камерной. Н. Ковтун полагает, что от идиллии утопию отличает жесткая рационализация, схематизм, агрессивность. Утопия всегда целенаправленна, идиллия же, в свою очередь, пассивна. При этом необходимо учитывать, что утопия и идиллия постоянно пересекаются: ведущие черты идиллии (сакрализация родных мест, природы, естественных законов жизни) проникают в архетипические модели утопии – *утопию сада* с ее окультуривованной естественностью, в чем нередко заключается сложность при разграничении жанровых форм [Ковтун, 2009, с. 15–16].

Среди ключевых черт идиллического хронотопа М.М. Бахтин отмечает следующие: «Органическая прикреплённость, приращённость жизни и ее событий к месту, родной стране со всеми ее уголками, <...> где жили отцы и деды, будут жить дети и внуки», «строгая ограниченность только основными немногочисленными реальностями жизни – любовь, рождение, смерть, брак, труд, еда и питье, возрасты», «сочетание человеческой жизни с жизнью природы, единство их ритма» [Бахтин, 1975, с. 373–374].

В последнее время актуализируется интерес к утопии не только как к метажанру (третичному жанру, по терминологии Бахтина), современные представления об утопии расширяются до понимания ее в качестве культурной, политической, социальной парадигмы, да и в целом – национальной картины мира. Б. Егоров определяет утопию «как желаемое устройство общества в свете представлений об идеалах», это «мечта об идеальной жизни в любых масштабах и проявлениях» [Егоров, 2007, с. 6]. Литературовед рассуждает об утопизме как об одном из имманентных свойств русской культуры и устойчивой расположенности к нему русского человека, шире – национального сознания, формы

которого находили выражение как в коллективном, так и в индивидуальном проявлении [Егоров, 1996, с. 225–276]. Русская художественная литература XX столетия предложила различные варианты утопии, каждый из которых сформировал собственную идейно-ценностную установку: *авангардистская, коммунистическая, прогрессистская, патриархальная* и, собственно, *антиутопия* (в разнообразии вариантов) эпохи постмодернизма [Ковтун, 2009].

Русская проза второй половины XX столетия отличается интересом к утопическим романским циклам, включающим различные идеологические, символические и мифопоэтические инварианты художественных сюжетов; традиционалисты обращаются к *ретроспективной утопии* (или утопии-реконструкции), где выстраивается собственная система образов, сюжетов и мотивов (известные нам в отечественной культуре мифологемы Беловодья и града Китежа), актуализируются христианские ценности, идея соборности. Образ обетованной земли выписан в позднем творчестве А. Яшина («Вологодская свадьба»), в ранних текстах А. Солженицына («Матрёнин двор»), в знаковых произведениях Ф. Абрамова («Дом»), В. Распутина («Прощание с Матёрой», «Последний срок»), В. Астафьева («Последний поклон») [Ковтун, 2014, с. 280–311].

В период 1990 – начала 2000-х годов критики заявляют о кризисности утопического сознания в традиционалистской прозе, что связано с разрушением национальной идентичности, деканонизацией образа праведного героя, его поведенческой модели и, как следствие, прирастанием пародийных смыслов в отношении классических текстов, где профанируются идея, художественное пространство, ценности, традиция в целом. Сами писатели-традиционалисты обращаются к малым жанрам, отходят от больших повествовательных форм, в произведениях отражается фрагментарная картина мира, лишённая идеала. В знаковых текстах пере-

ходного периода («Зона затопления», «Елтышевы» Р. Сенчина; «Обитель» З. Прилепина) заметна апелляция к авторитетным литературным произведениям, однако художественная идеология современных авторов иная. Обращение к «голому человеку», оставшемуся на «перекрестках истории» и вынужденному самоидентифицироваться здесь и сейчас, актуализирует звучание новой прозы [Ковтун, 2019, с. 157–167]. Современные писатели, относящие себя к ряду традиционалистов, ищут иные художественные формы, переосмысливают классические сюжеты и мифы, ищут героев, способных обрести спасение в настоящем.

В художественном мире М. Тарковского утопическое и идиллическое являются структурообразующими. Прозу автора, с одной стороны, относят к неотрадиционализму [Вальянов, 2020], с другой – маркируют как явление «нового реализма» [Ковтун, 2019, с. 39–50]. Модель мироустройства, реализуемая писателем в границах художественного мира, отлична от проектов предшественников: если в произведениях классических традиционалистов сюжетно структурируется *бинарная* система (деревня / город), то уже в раннем творчестве М. Тарковского организована *тернарная* структура (деревня / тайга / город). Утопические интенции писателей «деревенской прозы» в творчестве Тарковского сохраняются лишь отчасти; патриархально-утопическая картина мира утрачивается, писателем предлагается иная модель жизнеустройства. Самое яркое отличие, как отмечает В. Степанова, – «пространственное»: «<...> излюбленное место действия рассказов и повестей Тарковского – тайга. Если герои традиционалистов перемещаются в пространство города, пусть и не воспринятое ими как свое, герои Тарковского из города стремятся в лес – дикий, первозданный, опасный» [Степанова, 2017, с. 217].

Кризис утопии в ранней прозе писателя. В ранних текстах автор акцентирует внимание на процессах разрушения национальной культуры, традиции, крестьянского дома,

семьи. К произведениям названного ряда следует отнести рассказы «Ледоход» (2001), «Вековечно» (2001), «Петрович» (2001), «Фундамент» (2004), повести «Стройка бани» (1998), «Ложка супа» (1999), «Бабушкин спирт» (2004). Тексты пронизаны ностальгическими мотивами, сохраняют представление о патриархальной деревне как избранном месте, писатель разрабатывает традиционные литературные образы (крестьянин, народный праведник, «хранитель древностей»), которые постепенно сменяются персонажем кризисного мышления (человеком границы, трикстером), вводится автобиографический образ героя-интеллигента, сквозными становятся фигуры охотника, промысловика. Сюжетной основой художественного повествования раннего М. Тарковского можно назвать мотив ухода / прощания / расставания, идейно вписанный в историко-литературную ситуацию рубежа XX–XXI веков.

Уже в ранней прозе писателя намечается образ разрушенной *деревни*, соотносимый с кризисом национального самосознания. В рассказе «Ледоход» (2001) автор показывает «разоренную во времена укрупнения деревню Селиваниху», «заросшую лопухами и крапивой» [Тарковский, 2014, с. 23], что напоминает образ послевоенной Руси в «Пастухе и пастушке» В. Астафьева. Деревня становится своеобразным пристанищем, куда каждое лето приезжают экспедиторы, рыболовы, охотники, чтобы реализовать таежный промысел. В начале повествования автор словно продолжает распутинский сюжет («Прощание с Матёрой»), заявляя: «Деревню разорили во времена укрупнения: хотели целиком переселить в соседнюю Бахту, но никто не согласился, и все разъехались кто куда» [Там же, с. 23]. Однако причина здесь совсем иная, нежели у В. Распутина: не затопление, а укрупнение, разорение. Главная героиня рассказа – тетя Надя – осталась единственным жителем Селиванихи. Образ соотносится с распутинскими старухами. Одним из ведущих художественных

приемов, используемых писателем, является антитеза. Образ жизни героини, ее миропонимание противостоит внешнему хаосу: старуха пытается сохранить традиционный уклад, несмотря на то, что деревня заселяется чужими, экспедиторами. Так, например, заросшие крапивой ямы, гнилые оклады, оставшиеся от старых построек, тетя Надя продолжает называть давними именами: интернат, звероферма, будановский дом, магазин, пекарня. Для нее прежняя деревня-дом уже не просто часть воспоминаний, словами Г. Башляр, она ощущает ее физически. Дом прошлого – «комплекс присущих нам привычек» [Башляр, 2014, с. 54], эти воспоминания-грезы помогают выжить в настоящем.

Достаточно обратиться к эпизоду, когда тете Наде строят новый дом – старая изба приходит в негодность, разваливается, напоминает «тонущий корабль». И героиня, наследуя традиции, памяти предков, устраивает в новом доме быт по-старому: «Тетя Надя заботилась об одном: чтобы все в новом доме было как в старом» [Тарковский, 2014, с. 26]. Отметим и бережное отношение к единственной лошади Белке, на которую тетя Надя уповаet до последнего: даже когда появляется «буран» (на котором теперь можно быстрее привезти необходимые продукты), она продолжает запрягать лошадь, а предложение продать ее воспринимает как личное оскорбление. В этом отношении знаковой является сцена продажи Белки: «Подымался туман, расплывались и ломались очертания берегов, лодки видно не было, и казалось, что над Енисеем висит в воздухе конь» [Там же, с. 29]. Символом традиции, повторяемости бытия становится ледоход на Енисее: именно с ним тетя Надя связывает надежды на лучшее. В традиционализме цикличность понимается как основание, структурирующее судьбу «праведных» героев [Степанова, 2017, с. 216–222]. Но если в «Ледоходе» дается возможность как-то сохранить минувшее, то уже в иных произведениях авторские упования безосновательны.

Образ «полузаброшенной» деревни возникает в рассказе «Таня» (2001). Автор уделяет этому особое внимание, семантически (с помощью частицы «только») он усиливает художественный мотив запустения деревенского пространства, подчеркивая его «безжизненность». В тексте появляется «пространственная» оппозиция «живое – мертвое». М. Тарковский пишет: «Жилым выглядел только тети-Надин дом <...>», затем как бы противопоставляя логически продолжает: «Три брусовых дома <...> стояли среди зарослей крапивы и иван-чая казенными кубами» [Тарковский, 2014, с. 19]. В рассказе «Петрович» (2001) мы видим «пограничного» персонажа Серегу, которого главный герой встречает в поезде. Молодой путник несколько лет назад покинул деревню, работает шофером в Москве, иногда приезжает к матери в Брантовку. Герой, как и его друзья, уехавшие в города, не видит смысла связывать свою судьбу с деревней. Уже здесь заметно, как разрушаются классические принципы «деревенского» текста. Пространство лишается границ, профанируется, земля отдана молдаванам, которые «валят лес и вагонами отправляют в Молдавию» [Там же, с. 7]. По сути, автор продолжает тему, заявленную в «Пожаре» (1985) В. Распутина. В повести «Бабушкин спирт» (2004) развернута картина гибели крестьянства, которое спивается, теряет опору. Происходит раскол деревенского пространства на два лагеря – трезвых и пьяных, когда одни выживают за счет других.

В рассказе «Фундамент» (2004) образ старинной русской деревни К. подается автором неоднозначно: с одной стороны, это традиционное жизненное пространство, где деревенская жизнь еще теплится: сохранились амбары, коровники, овощехранилища, избы, удивляющие своей «разномастностью». Автор изображает картину расположения домовых построек: «Тесно тянулись один в другой переходящие домики, едва разделенные воротами <...> высились хоромы <...> рубленные из мачтового сосняка» [Там же, с. 92].

С другой стороны, внимание рассказчика акцентируется на деталях, указывающих на пограничное, гибельное состояние деревни, которая когда-то была процветающей, сегодня это – «перевалочная база кержаков». Тема кержаков, важнейшая в классическом традиционализме, профанируется. Сами старообрядцы, образы которых сакрализованы в творчестве А. Солженицына, В. Распутина, В. Личутина, представлены маргиналами: «Тут же бродили какие-то бородатые то ли бичи, то ли кержаки, то ли бичи-кержаки» [Там же, с. 92]. Далее автор повествует: «То они пили, то вдруг не пили, и нужно было разбираться, по правде они не хотят пить или только притворяются, то были заняты на разгрузке, то на загрузке, то разувались, то обувались, то взяли в дрязге с начальником <...> сидели и пили на пилораме в великом протесте и в великой оппозиции» [Там же, с. 97]. В поздней повести «Полет совы» (2016) М. Тарковский вновь обращается к теме староверчества, показывая гибельное положение носителей «древлей» веры.

В тексте возникает и образ «потусторонних», которые, как и переселенцы, будто «почивают» на руинах. Деревня урбанизируется (деревенские улицы переполнены мотоциклами, машинами, тракторами), но пока не совсем утрачивает характеристики традиционного пространства – это еще не город, но уже и не деревня в ее исконном понимании. Е. Балашова именуется деревенское пространство в прозе писателя как «срединное» [Балашова, 2009, с. 50–57]. Сюда литературный герой является лишь на время – запастись продуктами, починить буран, это не идиллический, но и не чуждой персонажу мир. Сакральные границы деревни становятся проницаемыми, сюда легко проникают чужие – скитальцы, искатели приключений, бичи.

В произведениях М. Тарковского идеальных черт лишается и *пространство дома*. Хронотоп дома / избы наделяется характеристиками маргинального, профанного мира, чья

отличительная особенность в том, что он топохроничен (менее связан с закрытым пространством). Дом нередко изображается как временное пристанище героев, появляются соприродные ему топосы *бани, склада, кочегарки, мастерской*, наделенные семантикой пограничного, профанного места. Таково жилище Деда («Дед», 2001): «Дед жил в старой промхозной конторе среди запчастей от моторов, “дружб” и телевизоров, собираемых им по всей деревне. Потом привез с конюшни старый срубишко “на баню”, обил его изнутри вольерной сеткой со зверофермы и обмазал цементом. Кончилось тем, что он в нем и поселился. “Баня” была намного удобней, чем прежняя контора, называвшаяся теперь у него “складом” <...>» [Тарковский, 2014, с. 58]. В школьную кочегарку перебирается Петрович («Петрович»): «В кочегарке было тепло и спокойно, можно было что-нибудь делать для дома» [Там же, с. 4]. В брусовой баньке, рядом с материнским домом, живет Парень («Ложка супа»). Это пространство из тех, «что строятся для мытья, а потом становятся постоянным жильем» [Там же, с. 213]. В крошечной бане на краю деревни живет бич Борька («Лес»). В «квартире», пропитанной вьедливым табачным дымом и перегарным запахом, существуют Страдиварий и Петька («Фундамент»): «Здесь братья бывали редко, на лето переселялись к матери» [Там же, с. 101]. Переселение из чистых, просторных изб в кочегарки и баньки – знак разрушения патриархального уклада, поиск новых оснований бытия.

В ряде произведений зрелой прозы писателя образ дома становится местом блуда, разврата, греха. Хронотоп дома лишается своей архетипической знаковости, идеализированной в Домострое. Разрушение традиции приводит к уничтожению дома как основы крестьянского мира. М. Тарковский вводит образ «вечно пьющей избы», «бедовой избенки», где творится грех («Каждому свое», «Бабушкин спирт»). Само слово «избёнка» предполагает маленькое,

жалкое пространство, где жизнь не сохраняется, герои не защищены от внешних обстоятельств – дом лишается основной функции оберега. Так, в тексте «Каждому свое» (2003) действие разворачивается в двух домах: первоначально в доме Шубенковых (здесь организовано застолье), затем действие переносится в дом Коли Толмачёва, где происходит измена / блуд. Прежде всего, это связано с Раей, ее образ вписан в парадигму соблазна: «<...> но вскоре она вернулась, наряженная и покрашенная. На лице улыбка и выражение решимости. Черная кофта с низким воротом. Подведенные глаза, ярко-малиновые губы, запах духов» [Тарковский, 2014, с. 44]. Образ Раи воплощает тип «злой жены», ее красота исключительно телесна, связана с мотивами обольщения [Васильев, 2006]. Внешняя красота в традиционных текстах отнесена к сфере «нечистого», дьявольского. Акт «решимости», рассматриваемый в данном контексте как «мысль о совершении греха», становится причиной признания женщины, что она не боится раскрыть перед мужем распутный замысел: «Сейчас пойду вот и Толмачёву отдамся!» [Тарковский, 2014, с. 45]. «Порочное» действие происходит уже в доме Коли Толмачёва, куда Рая приходит, чтобы соблазнить соседа. Автор подробно описывает сцену измены, выстраивает художественное повествование не только на физическом, но и психологическом уровне.

В повести «Бабушкин спирт» (2004) вводится образ «вечно пьющей избы», где сутками пропадает дочь хозяйки – пьяная Галька: «На бабы-Нюрины девятины Галька набралась и к ночи оказалась в одной бедовой избенке. Там, совсем пьяная, валялась в темноте, и кто-то ею пользовался» [Там же, с. 265]. Событие поминоения сопровождается «греховными» актами: пьянством, разгулом, блудом, что неизменно свидетельствует о вывернутости мира, порочном сознании персонажей. Заметим, что еще в ранней повести «Ложка супа» семантика дома как традиционного топоса

сохраняется – жилище Парня (старая баня), где он вместе со своими приятелями пьет, совершает блуд, отделено от избы матери. Пространство бани, где находится Славка, контрастирует со светелкой по принципу: «светлое» / «темное», «праведное» / «грешное», «чистое» / «грязное». Символично, что именно в пространстве дома мать кормит сына ухой и, словно причащая, возвращает его к жизни. Однако стоит отметить, что традиционное понимание дома в прозе писателя нивелируется: уже в зрелых текстах появляется образ «природного» дома, «универсума», воплощенный в топосе сибирской тайги.

Поиски идиллического в зрелой прозе писателя. Литературные произведения зрелого этапа («Каждому свое», «Енисей,пусти!», «Замороженное время», «За пять лет до счастья», «С высоты», «Отдай мое») знаменуют онтологическую проблематику, их отличает натурфилософская направленность. Отношения героев (рыбаков, охотников, экспедиторов) с природным миром тесны, нерушимы. В центре авторского внимания оказывается *герой-интеллигент* (как правило, писатель), который является не только наблюдателем происходящего, но и прямым участником событий жизни в тайге. Для художественной прозы М. Тарковского характерна ситуация «утопических поисков автобиографическим героем “земли обетованной”» [Счастливецва, 2007, с. 4]. В его художественном мире избранным пространством становится тайга, что в целом соответствует традиции «сибирской гамсунианы», оформившейся в литературе на рубеже XIX–XX веков [Уход в лес. Сибирская гамсуниана. 1910–1920-е гг., 2019].

Повествование М. Тарковского сосредоточено на описании сибирского таежного топоса, куда на постоянное поселение отправляется сокровенный герой для того, чтобы устроить свою судьбу. Писатель переворачивает характерную для «деревенской прозы» пространственную конструк-

цию (деревня → город) и организует противоположную модель жизнеустройства (город → деревня → тайга). Тайга представлена как отдельное умиротворенное пространство, где персонаж обретает смысл собственного бытия, определяет жизненное предназначение. В художественном мире автора тайга наделяется идиллическими чертами, где герой обретает гармонию с собой и природным миром. А. Митрофанова отмечает, что главные составляющие художественного мира писателя – «особенный хронотоп, признание природы как великого хозяина и родного дома, незыблемая крепость человеческих отношений, физический умелый труд, семейное тепло, свободное существование исполненного достоинства человека» [Митрофанова, 2009, с. 432–438].

Герой Тарковского стремится создать собственное пространство – некий сакральный центр (не в классическом, но в повседневном, бытовом понимании), вокруг которого он, в соответствии со своим жизненным опытом, выстраивает личностную философию. Так и формируется идеология отшельничества, понимаемая как добровольный отказ от современной системы условностей, социальных догм. Оказавшись на другой земле, герой пытается ее обжить, обустроить по собственным законам. Попытка выйти из хаоса цивилизации, урбанизированного мира, осмыслить внутреннее «Я» в границах своего пространства приводит к тому, что персонаж обозначает исходную (ценностно-поведенческую) модель и пытается ее воспроизвести на новой территории. Тайга понимается как основание «нового мира» и, по сути, вбирает в себя составляющие *утопического пространства*. Жизнь в тайге протекает по иным законам, человек свободен от общественных устоев, подчиняется собственной внутренней логике. В фильме «Счастливые люди» (2007) автор, рассказывая про таежное поселение Бахту, отмечает: «Есть на земле место, где нет ни автобусов, ни огромных домов, нет милиции, нет зарплат. Там не ругают власть, олигархов.

Это место в центре нашей страны – на реке Енисей. Люди здесь надеются только на себя и спрашивают тоже только с себя» [Счастливые люди, 2007].

Огромное значение М. Тарковский придает таежному быту героев. Описание инструментов, спецтехники, лодок, камусных лыж, буранов и прочих охотничьих орудий – все в произведениях автора не просто поэтизируется, но принимает высокое эстетическое значение. Мужики Тарковского словно «возвращают предметам их первоначальную святую функциональность – быть помощником человеку в познании и досотворении мира», они «стремятся к совершенству в овладении мастерством» [Митрофанова, 2009, с. 432–438]. И. Каргашин, анализируя художественное творчество писателя, отмечает, что «здесь поражает не “закрученность” фабулы, не цепь выдуманных событий, но повседневность – каждодневное пребывание в мире природы и труда» [Каргашин, 2013, с. 205–216]. Представляя тайгу как место промыслового труда, художник награждает его и приметам *инициации*. Мужской труд на земле становится особым испытанием для персонажа, приехавшего из города, – здесь он меняет свой статус, мышление, принципы отношения к людям, природе. Неслучайно М. Тарковский финализирует рассказ «Охота», выражая надежду на возрождение, совершенствование природного пространства: тайга представляется автору как мир, в котором «еще можно навести порядок своими руками» [Тарковский, 2014, с. 67].

В повести «Кондромо» родство с природой выражено автором как метаморфоза: «Топорище срасталось с топором и напитоквалось срубленными избушками, ночами в тайге у костра, кулемками, жердушками, разрубленным мясом, колотыми дровами и льдом, становилось темным, затертым, восковым, насыщаясь настоем работы до самой сердцевины, делаясь бесценным и называясь уже вместе с лезвием Топором с большой буквы, и потеря его тоже была Потерей»

[Тарковский, 2009а, с. 193]. В повести «Енисей, отпусти!» тайга становится Душой, которая «берет на иждивение», после долгой разлуки «принимает» и «признает» – это место, куда герой едет с надеждой и верой, что земля его пустит обратно: «И в рукопашной схватке с работой, замесив в одно соленое тесто снег, опилки, кровь, рыбью слизь, бревна и соляной выхлоп, надеяться, что заметит небо твой грубый хлеб и в один великий вечер так одарит закатом, что не останется сомнения – признало» [Там же, с. 315–316].

Мотив возвращения в таежные просторы является сюжетным конструктом повести «Енисей, отпусти!» (2006). История главного героя представлена как движение не только в пространственном, но и в нравственно-этическом ключе. Прокопич, чувствуя духовную неустроенность, неудовлетворенность городом, решает оставить семью и отправиться в таежную глушь. Побег из города в «обетованную землю» расценивается как попытка познать тайну жизни, ощутить единение с Духом природы. Герой возвращается туда, где «Бога больше», где он чувствует себя самым собой. Структуру художественного произведения формируют личные воспоминания героя, который, лежа на нарах в избушке, с одной стороны, словно подытоживает свою судьбу, с другой – формулирует собственную философию бытия.

История жизни персонажа дана М. Тарковским уже в самом начале произведения, подана в традиционной сказовой манере: «Один человек был женат трижды. Прожил он долгую и трудную жизнь, идя в ней по велению сердца и делая то, что считалось правильным среди его товарищей <...> С первой женой он прожил несчастливо и расстался, потеряв сына. Позже встретил и полюбил другую женщину, но и с ней долгих отношений не вышло. Тогда он совершил поступок, многими наотрез не понятый: оставил тайгу и все в ней нажитое и уехал в город. Там он вскоре сошелся с доброй и приветливой женщиной, однако привычка

к промыслу оказалась столь сильна, что через несколько лет он затосковал и решил вернуться ненадолго в те таежные места, где, как ему верно казалось, он только и был собой» [Тарковский, 2009а, с. 272]. Итак, мы видим, как в художественном тексте выстраивается обозначенная нами модель «тайга-город-тайга». Герой возвращается в тайгу, полностью осознав невозможность жизни без нее.

С перемещением героя (первоначально из тайги в город, а потом обратно – из города в тайгу) связана идея разобщенности центра и периферии. На страницах повести выстраивается традиционный для «деревенской прозы» конфликт города и деревни, испытания городом становятся для героя тяжелыми, невыносимыми. В начале повествования писатель показывает подавленного городской атмосферой Прокопича, который не выдерживает «искусственности» городской жизни: «Прокопич держался на том, что святее и единственное той жизни, которую он вел, нет ничего на свете, а когда уехал в город, оказалось, что остальные людские пути сосуществуют в мире с таким стальным и равнодушным равноправием, что его судьба чуть не распалась. Другая жизнь была унизительно рациональней и требовала опоры» [Там же, с. 278]. М. Тарковский прямо указывает причину духовной неустроенности героя: «Именно в вынужденности людской близости, ничем не подкрепленной, и была основная потеря городского сожительства» [Там же, с. 278].

Наиболее важным для автора становится эпизод возвращения героя в таежные просторы, которые открываются в трансцендетальное. М. Тарковский акцентирует внимание на внутреннем состоянии героя. Писатель разворачивает психологический портрет Прокопича, соотнося его с пейзажной зарисовкой Енисея и тайги. Это создает особое романтическое настроение, интимную тональность повести, одновременно утверждается мысль о слиянии двух начал – природного и человеческого – в единое целое. История пер-

сонажа становится сквозным сюжетом произведения, связующим звеном прошлого и настоящего. Стоит отметить, что, наряду с пространственным перемещением, происходят перемены в характере героя. В последней части третьей главы писатель воспроизводит момент инициации, перехода к новой жизни – эпизод моления, предугадывающий Исход: «Прокопич знал, что душа в том серебряном утре, и не будет вовек ей остуды» [Тарковский, 2009а, с. 328].

Идиллическое понимание времени в художественном мире писателя определяется через субъективное переживание героями природного пространства, в котором они находятся, автором утверждается проблема существования, метафизические вопросы (смысл жизни, смерти) ставятся едва ли не на первый план – здесь можно говорить о взаимослиянности идиллического и психологического времени. Идиллическое время формируется, с одной стороны, через психологическое, с другой – оно связано с эстетикой мига / мгновения, идеей «замороженного времени», характеризующего внутреннее состояние и бытие героя.

Пространство дома. Одним из ключевых в прозе писателя является образ лесной избушки. Это сокровенное пространство охотника, где герои проводят большую часть своего времени. Избушка прямо соотносится с хозяйственным бытом охотника-промысловика: для персонажа Тарковского местом постоянного обитания становится не деревенский дом (как это означено в классической «деревенской прозе»), а охотничья изба в тайге. Нередко этот топос коррелирует с мотивом судьбы. В рассказе «Каждому свое» Коля размышляет: «Всегда странно на чужом участке, в чужих избушках <...> с одной стороны, интересно, что как сделано – у каждого все по-своему, а с другой, – будто вторгаешься в чью-то тайну, через это окно – будто Пашиными глазами на жизнь глядишь» [Тарковский, 2014, с. 56]. В структуре художественного мира писателя топос охотничьей избушки наделяется ценностным

значением, причем особую значимость приобретает не столько внешнее описание избушки, сколько внутренняя атмосфера пространства, подчеркнутая особым убранством, мотивом избранности, мужественного одиночества.

Идиллическое описание охотничьей избы появляется в раннем тексте писателя – рассказе «Васька» (1993). Молодой охотник, сидя в избушке, наблюдает убранство помещения: «Всегда есть в подобном свете что-то старинное, торжественное и очень отвечающее атмосфере той непередаваемой праведности, которая сопровождает одинокую жизнь охотника <...> Он смотрел на смуглые стены избушки и восхищался, как ладно срублён угол. <...> И росла в нем безотчетная гордость за свою жизнь, <...> за ощущение правоты, которое дается лишь тем, кто погружен в самую сердцевину бытия» [Там же, с. 36]. В рассказе «Паша» (2003) автор продолжает традицию идиллического описания жилища охотников, подчеркивая их сложившийся хозяйственный быт: «Избушка была забита свеженаколотыми дровами, на столе стояла пол-литровая банка с повидлом, сгущенка, лежали папиросы, на нарах – расстеленные одеяла, все было как в доброй каюте для доброй дороги» [Тарковский, 2009б, с. 106].

Подлинным домом (сакральным центром) для главного героя становится тайга. Означенный хронотоп приобретает онтологический статус. Именно так это пространство воспринимает Прокопич («Енисей,пусти!»), у которого все главное в жизни свершается именно в тайге. Неслучайно в фильме повести «Замороженное время» писатель благодарит свою бабушку Марию Ивановну Вишнякову, которая его подвигла к новой жизни, отправив на Енисей, «где я искал красоту тайги, а нашел гораздо большее – дом». С образом дома как открытого, незамкнутого пространства связан образ Сибири – особенно знаменательно это в рассказе «Где ты, Россия?»: «Пустая дорога. Наконец, настоящие сибирские деревни. Все по-домашнему до какой-то кажущейся

полусонности» [Тарковский, 2003, с. 109]. В другом значении с домом соотносится образ деревни («Фундамент») или тайги («Енисей, отпусти!», «Стройка бани»).

Идея «собирания Руси» как альтернативная утопия. В более поздних текстах – романе «Тойота-Креста» и повести «Полет совы» – М. Тарковский актуализирует идею отказа от «европоцентризма», подчеркивая неповторимый, уникальный путь развития страны, тесно связанный с христианскими ценностями. Неслучайно главный герой романа Жека признается себе и возлюбленной: «Я не хочу быть европейцем» [Тарковский, 2016, с. 53]. В этом смысле авторские упования достаточно утопичны. Во вступлении к книге «Тойота-Креста» критик В. Авченко выделяет особую, духовную связь, общность людей в разрозненном, опустевшем пространстве, в сознании литератора рисуется иной мир: «Здесь единое какое-то поле. На пространстве от Новосибирска до Южно-Сахалинска живет какая-то общность людей, друг друга понимающих, говорящих на одном языке» [Авченко, 2016, с. 9]. Герой М. Тарковского противопоставляет «роевой» строй Востока экзистенциализму и эгоизму Запада. Отчасти, как и у В. Шукшина, В. Распутина, в романе М. Тарковского отчетливо проявляется конфликт «Европейская часть России vs Сибирь» [Богумил, 2017, с. 40–46], при этом само понятие «Сибирь» включает в себя не столько географическое определение, сколько духовное, нравственное, в основе чего лежит понятие «традиция».

В заключительных сценах произведения писатель обращается к образу «Тойоты-Кресты». На машине герой словно поднимается и путешествует по бескрайним просторам России, пытаясь окончательно определить собственный жизненный путь. Евгений Барковец понимает главное: «Не тщишь изменить человеческие судьбы <...>, думай о спасении своей души» [Тарковский, 2016, с. 320]. Финал романа оформляет мотив возвращения «блудного сына»: неожиданно

из Москвы на енисейскую родину возвращается брат Андрей, к дому Евгения подтягивается старший брат – Михалыч. Возвращение трех братьев на Родину подчеркивает авторскую интенцию – призыва русского народа к объединению. Мотив отчего дома выражается сыновним почтением и преданной любовью. Главный герой обретает дом-Сибирь, выступающий аналогом Руси-хранительницы. Возвращение братьев на малую родину символизирует собирание Руси под знамена национального государства с центром в Сибири, о чем мечтали еще А. Солженицын и В. Распутин [Ковтун, 2014. С. 435–447].

Как справедливо отмечает Н. Ковтун, в последних знаковых текстах писателя актуализируется тема новой Руси, которую возделывает новый культурный герой, живущий по «пацанским» законам (Жека, «Тойота-Креста»). В текстах «нового реализма» эта установка принципиально отличается от идеологии классических «деревенщиков», «воспринимающих Русь через призму женского, богородичного начала» [Kovtun, Klimovich, 2018, с. 315–337]. В образах охотников, а в позднем творчестве – перегонщиков машин как архетипически мужских М. Тарковский подчеркивает богатую статью, удаль, надежность, что соответствует модели современного национального героя.

Идея единения народа через молитву прослеживается в повести «Полет совы» (2017). Само название неслучайно. Образ «полета» последовательно обращает нас к повести Гоголя «Тарас Бульба», над которой размышляет Скурихин. Герой вспоминает своего учителя литературы, который задает ученикам вопрос: на чьей стороне находится Гоголь во время расправы Тараса над сыном-предателем Андрием. Одновременно образ Гоголя соотносится писателем с птицей – чибисом или степной чайкой, которая летает между своими персонажами, а сердце ее разрывается на части. Полет его (Гоголя. – *Прим. авт.*) полон сострадания, сожа-

ления, отчаяния и одновременно любви. Состояние такого полета, утверждает автор, доступно лишь людям большой души. Так М. Тарковский метафорически призывает каждого «искать Гоголя», то есть обретать правду, истину в себе. Примечательно, что и герой повести Сергей Скурихин всецело стремится к такому полету.

Полет птицы к небесам символически интерпретируется как попытка воскресения человека после грехопадений, обретение им мудрости. Сова, постепенно раскрывающая крылья, становится символом жизни. Полет совы – обретение себя как полноценной, духовно свободной и гармоничной личности. Закономерен в этом отношении и финал повести, сопровождаемый исповедью героя: молитва его, возносящаяся к Богу в праздник Покрова, знаменует силу и стойкость духа. Проблема «расколотости» русского мира, заявленная М. Тарковским в более поздних произведениях, для отечественной культуры не нова, однако писатель пытается решить ее по-своему: он призывает к единению русского народа, высказывает надежду на возвращение к традиции, предлагая, таким образом, идеальную модель развития русской культуры.

Библиографический список

- Авченко В. Большая страна Михаила Тарковского // Тойота-Креста: роман. М.: Изд-во «Э», 2016. С. 5–12.
- Балашова Е.А. В. Шукшин и М. Тарковский: пространство идиллического героя // Шукшинский текст: опыт прочтения. Барнаул, 2009. С. 50–57.
- Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. М.: Художественная литература, 1975. 504 с.
- Башляр Г. Поэтика пространства. М.: Ад Маргинем Пресс, 2014. 352 с.
- Богумил Т.А., Куляпин А.И., Худенко Е.А. Геопоэтика В.М. Шукшина: кол. монография / науч. ред. А.И. Куляпин. Барнаул: АлтГПУ, 2017. 176 с.

- Вальянов Н.А. Поэтика М.А. Тарковского: проблема хронотопа и образ героя: монография / науч. ред. Н.В. Ковтун. 2-е изд. М.: Флинта, 2020. 228 с. (Универсалии культуры. Вып. IX).
- Вальянов Н.А. Хронотоп дома в поэтике М.А. Тарковского // Вестник Красноярского государственного педагогического университета. 2017. № 1 (39). С. 174–179.
- Васильев В.К. Сюжетная типология русской литературы XI–XX веков (Архетипы русской культуры). Красноярск: КрасГУ, 2006. 243 с.
- Егоров Б.Ф. Российские утопии: Исторический путеводитель. СПб.: Искусство, 2007. 416 с.
- Егоров Б.Ф. Русские утопии // Очерки по истории русской культуры XIX века. М., 1996. Т. V (XIX век). С. 225–276.
- Каргашин И.А. «Великий лад с окружающим» художественный мир Михаила Тарковского // Aktuelle Aspekte der Erforschung und Vermittlung der russischen Sprache und Literatur: Materialien der Internationalen wissenschaftlichen Konferenz in Halle (Saale) am 11. und 12. Oktober 2012. Seminar für Slavistik Philosophische Fakultät II Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg. Das Neue in Erforschung und Vermittlung des Russischen, Bd. 1. Schöneiche bei Berlin, 2013. S. 205–216.
- Ковтун Н.В. «Голый человек» А. Солженицына на фоне «новой лагерной прозы»: pro et contra // Филологический класс. 2019. № 2 (56). С. 157–167.
- Ковтун Н.В. «Деревенская проза» в зеркале утопии. Новосибирск: СО РАН, 2009. 494 с.
- Ковтун Н.В. «Идиллический человек» на перекрестках истории // Русский проект исправления мира и художественное творчество XIX–XX вв.: монография / отв. ред. Н.В. Ковтун. М.: Флинта-Наука, 2011. С. 280–311.
- Ковтун Н.В. Малая проза М. Тарковского в контексте «нового реализма» // Гуманитарный вектор. 2019. Т. 14, № 5. С. 39–50.
- Ковтун Н.В. Мотив блудного сына в современной традиционалистской прозе // Притча в русской словесности: от Средневековья к новому времени: монография. Новосибирск: Омега Принт, 2014. С. 435–447.

- Митрофанова А.А. Идиллия Михаила Тарковского // Современность в зеркале рефлексии: язык – культура – образование: международная научная конференция, посвященная 90-летию Иркутского государственного университета и факультета филологии и журналистики. Иркутск, 2009. С. 432–438.
- Степанова В.А. Хронотоп прозы М. Тарковского: переосмысление традиционализма // Вестник Красноярского государственного педагогического университета. 2017. № 1 (39). С. 216–222.
- Счастливые люди / Д. Васюков. 2007. URL: https://www.youtube.com/watch?v=bITelb4l_SY
- Счастливецова Ю.А. Проза Алексея Варламова 1980–1990-х гг.: жанрово-стилевое своеобразие: дис. ... канд. филол. наук. Магнитогорск, 2007. 184 с.
- Сыска К. Современные идиллии. Способы и функции обращения к идиллическому хронотопу в избранных произведениях новейшей литературы // Literatura. Специальный выпуск: Гетеротопии: миры, границы, повествование 2015. № 57 (5). С. 325–337.
- Тарковский М.А. Где ты, Россия? // Наш современник. 2003. № 9. С. 104–111.
- Тарковский М.А. Енисей, отпусти! Книга прозы. Новосибирск: ИД «Историческое наследие Сибири», 2009а. 352 с.
- Тарковский М.А. Замороженное время. Книга прозы. Новосибирск: ИД «Историческое наследие Сибири», 2009б. 416 с.
- Тарковский М.А. Избранное. Новосибирск: Историческое наследие Сибири, 2014. 496 с.
- Тарковский М.А. Тойота-Креста: роман. М.: Изд-во «Э», 2016. 416 с.
- Уход в лес. Сибирская гамсуниана. 1910–1920-е гг.: сб. рассказов / сост. Ф. Деревянкин; подгот. текстов и примеч. Е.В. Капинос, И.Е. Лоцилова. М.: Common place, 2019. 304 с.
- Kovtun N., Klimovich N. The Traditionalist discourse of contemporary Russian literature: from the neo-traditionalism to «new realism» // The Art of Words, Journal of Literary, Theatre and Film Studies (Хорватия). 2018. № 3/4. С. 315–337.

**МИФИЧЕСКОЕ И ОБРЯДОВОЕ
В СБОРНИКЕ РАССКАЗОВ Л. УЛИЦКОЙ
«О ТЕЛЕ ДУШИ»**

И. Букал

Мифологичность как одна из характеристик сюжета художественного текста была определена в литературе еще в начале XX столетия, когда авторы-модернисты (Дж. Джойс, Ф. Кафка, Элиот, О'Нил) открыли для себя возможность сознательного обращения к мифу, что привело к широкому его использованию в качестве инструмента художественной организации произведения и средства выражения «универсальных» культурных моделей. Е. Мелетинский отмечает, что в литературном мифологизме на первый план выступает идея вечной циклической повторяемости первичных мифологических прототипов под разными масками, своеобразной замещаемости литературных и мифологических героев [Мелетинский, 2018, с. 6].

Как явление модернизма мифологизм, безусловно, во многом порожден осознанием кризиса буржуазной культуры, сопоставимого с кризисом цивилизации в целом. Но что подталкивает авторов рубежа XX–XXI веков вновь и вновь обращаться к разнообразным мифологическим формам, переосмыслять, трансформировать их? Сегодня категория мифа осмысливается писателями, критиками и литературоведами как вневременная универсалия. Исследователи Б. Малиновский, Е. Мелетинский, М. Магомедова придерживаются мнения, что в актуальной филологии понятие мифологического и обрядового неотделимо от учения К. Юнга об архетипах, так как именно эти постоянные общемировые смысловые единицы являются основой любого мифотворчества [Топоров, 1995, с. 32]. В качестве важнейших архетипических мифологем К. Юнг выделил: «мать», «дитя», «тень», «старуху / старика», «аниму» [Юнг, 1994, с. 53–61].

Понятие «архетип» в трактовке К. Юнга близко понятию мифологического мотива.

Впрочем, анализируя современный текст на предмет авторского мифотворчества, нельзя не обратить внимание на то, что категория мифологичности создается обращением не только к универсальным архетипам, но и к таким сюжетогенным элементам, как бинарные оппозиции и ритуальные сцены [Крохмаль, 2006, с. 82–83]. Упомянутые элементы выступают в качестве фундаментального инструментария для построения нарратива в сборнике рассказов Л. Улицкой «О теле души» (2020). Подчеркнем, мифотворчество является одной из ключевых стратегий в творчестве рассматриваемого автора [Ковтун, 2013, с. 75–85]. Сборник состоит из восьми рассказов, в каждом из которых с большей или меньшей степенью имплицитности поднимается экзистенциальный вопрос о тайне души. В работе мы остановимся на ключевых текстах сборника, наиболее репрезентативных для заявленной темы.

Рассказ «Туши, туши, где их души...», помещенный автором в начало сборника, своим идейным наполнением определяет контекст дальнейшего повествования. Сюжет рассказа линейен и строится вокруг образа молодого ученого, девушки, профессиональной сферой которой является молекулярная биология. Героиня по имени Женья большую часть свободного времени проводит в лаборатории, занимаясь биохимией, которая «оказалась подобной волшебной сказке» [Улицкая, 2020, с. 148]. Девушку увлекают кажущиеся простота и понятность устройства живого организма, возможность контроля над такими процессами, как выброс гормонов, движение или же статика той или иной молекулы, зависящие исключительно от намерений и желаний героини. Пребывая в иллюзии полного понимания сущности всего живого, сведенного к своей физиологичности, в один из рабочих дней Женья получает ответственное поручение: отправиться на мясокомбинат и собрать необходимый для лабораторных исследований ма-

териал – свиную железу эпифиз. В момент, когда героиня переступает порог мясокомбината, происходит символическое перемещение действия из бытового топоса в обрядовый. На ее глазах разворачивается лишенный какой-либо оценочности процесс хладнокровного свежевания свиных туш. «Картина эта была потрясающая – точностью и спортивностью и еще тем, что никаких душераздирающих звуков свиньи не издавали. Только предсмертные судороги и скрип несмазанных механизмов» [Улицкая, 2020, с. 151].

Нам представляется неслучайным интегрирование в сюжет образа свиньи. Корни данного смыслового концепта уходят в древность. В религиозном мифе иудаизма, ислама, буддизма и православия символ свиньи определяется как квинтэссенция похоти, невежества, агрессии и чревоугодия, однако автор делает акцент на дуалистичной природе образа, языческое трактование которого абсолютно противоположно. А. Кононенко в «Энциклопедии славянской культуры, письменности и мифологии» приводит следующую коннотацию образа: плодородие, богатство, достаток [Кононенко, 2003, с. 250]. Исследователь подчеркивает, что древнейшие представления об этом животном были исключительно положительными: кабан символизировал воинскую храбрость и доблесть, а свинья играла роль праматери человечества и олицетворяла собой саму жизнь. Таким образом, наблюдая за техничным, отлаженным, будто отретпетированным, разделенным на этапы (важнейшие черты любого обряда) процессом умерщвления как свиного тела, с его плотскими качествами и потребностями, так и общемирового духа, героиня впервые приходит к осознанию непостижимости загадки, которая формулируется гораздо шире, нежели эгоцентричное «в чем смысл человеческого бытия» или «где кроется человеческая душа». Проблема оказывается серьезнее: где расположена граница перехода живого в неживое, в какой момент тело лишается собственной души, где она крылась и куда направилась?

Бинарная оппозиция в данном рассказе заключается не только в неоднозначной трактовке образа свиньи, но и в соположении научного и чувственного опыта отдельно взятой личности – один из наиболее часто встречающихся конфликтов в творчестве рассматриваемого автора [Ковтун, 2013, с. 75–84]. Несмотря на медицинское образование, героиня, наблюдая за «голой технологией» умерщвления жизни, ощущает всю глубину противоестественности происходящего. Ширма научного знания более неспособна оградить Женю от непознаваемости, хрупкости как внешнего мира, так и внутреннего. Она покидает мясокомбинат в сильнейшем потрясении: «Мяса Женя не ела больше никогда. И биологом стать как-то не получилось», – пишет Л. Улицкая [Улицкая, 2020, с. 155]. Рассказ формирует сквозной лейтмотив всего сборника – вечные и неразрешимые вопросы о сущности души, ее земном обетовании и неминуемом освобождении, а также о том, что делает субъект живым, одушевленным? Наиболее ярко осмысление данного вопроса приводится в тексте «Ава» (2020).

Рассказ повествует о судьбе мягкой игрушки, собаки, в 1944 году купленной в качестве новогоднего подарка для девочки Милы. Собаку назвали Ава, «это было первое имя собачки, которой выпала очень длинная и счастливая жизнь» [Улицкая, 2020, с. 204]. Игрушка становится близким другом для трех поколений семейства, каждый ребенок, играя, беседуя, обливая слезами или рассказывая о первых радостях, всей душой любил эту плюшевую собаку, год от года становившуюся все более и более потрепанной, с разными глазами – одним родным, голубым, а вторым – пуговкой, отличной по цвету. Финалом долгого жизненного пути игрушки стала гибель во время пожара, случившегося на даче героев. Это событие переводит повествование из реалистичного контекста в мифологический.

Обряд сожжения уходит корнями в языческую культуру славян, которые предавали огню тела умерших, таким образом

способствуя очищению души, ее высвобождению из плоти [Кононенко, 2003, с. 187]. Для героев рассказа символическая сторона произошедшего скрыта. Молодая девушка Саша, узнав о пожаре, горевала о «погибшей» игрушечной собаке как о живом существе, родном и близком. Спустя некоторое время Саша разрешилась от бремени, родив мальчика Андриюшу, отличающегося от прочих детей интересной особенностью: «Один глазок у Андриюши стал темнеть, из голубого превратился в карий, а второй так и остался младенчески голубым» [Улицкая, 2020, с. 212]. Данному явлению, именуемому гетерохромией, герои поначалу не предавали значения, его символическую подоплеку они осознали гораздо позже, познакомившись с произведением Д. Андреева «Роза мира». Текст открывает перед Сашей идею духовной сущности всех вещей: «Вообще говоря, все души (в его словоупотреблении «монады») были сотворены одномоментно, с большим запасом, на все время существования человечества, но вместе с тем сохраняется и тонкий ручеек созидания новых монад – путем накопления и концентрации любви в среде людей» [Улицкая, 2020, с. 214]. Проникшись идеями Д. Андреева, героиня понимает, что душа Андриюши «мистическим узлом» связана с душой Авы, нашедшей отражение и в облике мальчика.

Мифологический контекст финала произведения дает основание предполагать, что и выбор имени для игрушечной собаки оказался не случайным, обусловленным predetermined соприкосновением земного мира и мира монад (по Д. Андрееву). «Ав-ва», на первый взгляд кажущееся неловким звукоподражанием речи ребенка, созвучно с именем Ева. А. Суперанская и Г. Патрик считают имя Ава одной из вариаций имени Ева (Eva, Nava, Ava, Eve), имеющего значение «жизнь», «дарующая жизнь», «дышать», «дарящая жизнь» [Суперанская, 2005, с. 250]. Таким образом, детская игрушка с самого начала воплощала в себе «духо-энергетическое начало, имеющееся у каждого человека» [Андреев, 2016, с. 113].

Размышляя о сущности и происхождении души и духа, Л. Улицкая акцентирует внимание на важнейшей способности человека – любви к своему ближнему, к миру, который его окружает. Благодаря силе душевного импульса, направленного вовне, человек способен бороться с хаосом и непостижимостью как мироздания в целом, так и собственной судьбы [Букал, 2019, с. 37]. Талант любви в понимании Л. Улицкой выше любого человеческого самоопределения (нации, социального статуса, гендера и т.д.), и именно любовь в качестве безусловной характеристики души является основанием единения «духо-энергии» разных людей, преобладанием единого духа над одиночеством.

Вопросу соотношения духовного и телесного посвящен рассказ Л. Улицкой «Aqua allegoria» (2020). Сюжет повествования строится вокруг судьбы главной героини – «сухощавой женщины с ясными злыми глазами» – Сони Солодовой [Улицкая, 2020, с. 156]. Будучи покинутой своим мужем, женщина осознает, что смысл жизни во многом обусловлен тем, что ее окружает и наполняет. Муж Владимир, любивший жареное мясо (примечательно, что по сюжету рассказа это была свинина), представляется ей воплощением грубости и телесности. Ощущая острую неприязнь к этим качествам, Соня проводит генеральную уборку, стремясь устранить «запах кухонной жарехи», «изгоняя следы мужа и запахи, с ним связанные» [Улицкая, 2020, с. 157]. Окончателность отказа от прошлого героиня закрепляет распылением духов Aqua Allegoria, благодаря которым в квартире «запахло счастьем и догадкой, что обещания, в детстве как будто данные, а потом отнятые, снова забрезжили и просто повисли в воздухе» [Улицкая, 2020, с. 158].

Очищение окружающего пространства контекстуально сопрягается с процессом освобождения сознания героини от стереотипов телесности: необходимости быть социально

активным индивидом, питаться, передвигаться, накапливать имущество и прочее. Соня Солодова прибегает к аскезе, которая, впрочем, ничуть ее не тяготит. Ограничивая себя в движении (замкнутость в пространстве квартиры) и питании (употребление в пищу только яблок), героиня физически ощущает правильность выбранного пути и все бытовые излишки определяет как вещи и явления, которые «только радость портят и утяжеляют тело» [Улицкая, 2020, с. 160].

Сюжет рассказа представляет собой инверсивный вариант мифа о грехопадении, связанного с употреблением в пищу плода с древа познания добра и зла. Традиционно в живописи и литературе этот плод изображается в виде яблока, символическое значение которого варьируется от человеческой греховности до воплощения жизненных сил [Фарыно, 2018, с. 20]. Поедая яблоки, героиня соблюдает своеобразный пост, искренность которого заключается в стихийности, непреднамеренности и вместе с тем неизбежности принятого решения. Осуществляется как бы процесс искупления грехов ее мужа с его телесностью, озлобленностью, стяжательством. Душа человека, рожденная непорочной, к финалу рассказа приближается к своему изначальному состоянию легкости, невесомости и гармонии. Тело героини, отказавшейся от активного движения, прошедшей через строгий пост, превращается в кокон, источает дивный аромат. Из куколки в скором времени высвобождается прекрасная бабочка.

В мировой мифологии образ бабочки сакрализован. Древние греки считали бабочку символом бессмертия души, у японцев белая бабочка являет собой дух умершего человека, в древней Мексике – женскую душу. В христианстве стадии развития бабочки олицетворяют жизнь, смерть и воскресение, поэтому бабочка изображается в руке младенца Христа, символизирует возрождение души.

Крыльями, сходными с крылом бабочки, обладала душа, вложенная Господом в тело первого человека [Кононенко, 2013, с. 73]. Активно используемый в литературной метафорике (Э. По, Ф. Кафка, И. Бродский, В. Набоков и др.) образ бабочки является не только мифологичным сюжетопорождающим элементом, но и инструментом для установления преемственности литературной традиции. Обращаясь к данному образу, Л. Улицкая расширяет круг художественных представлений о воплощении образа человеческой души, вносит вклад в осмысление проблемы соотношения тела и духа. «Земная» Соня в финале рассказа переходит в состояние «Небесной Софии» – воплощение женственности и мудрости. Злые глаза сменились «ясными зелеными», «никаких кафкианских насекомых и в помине не было». Данное каждому в детстве обещание искупления и победы духа, навеянное ароматом Aqua Allegoria, было исполнено. Идея софийности – структурообразующая для всего творчества Улицкой, начиная с ранней повести «Сонечка» [Ковтун, 2011, с. 53–70].

Анализ сборника рассказов «О теле души» позволил выделить ряд мифологических сюжетных построений, характерных для текстов Л. Улицкой: обращение к универсальным архетипам; создание бинарных оппозиций (как на уровне символических трактовок, так и на уровне конфликтов повествования); интегрирование в текст обрядовых сюжетов.

Мифотворчество как прием использовалось Л. Улицкой и ранее, в повестях «Сонечка» «Веселые похороны» [Ковтун, Богданова, 2014, с. 14–25], романах «Медея и ее дети», «Казус Кукоцкого», однако в сборнике «О теле души» автор обновляет художественный инструментарий, предлагает свой ответ на ключевой вопрос современного неосентиментализма: каково основание устойчивости мира и всего сущего в нем? Для Л. Улицкой – это душа и любовь.

Библиографический список

Аверинцев С.С. Аналитическая психология К.Г. Юнга и закономерности творческой фантазии // Вопросы литературы. 1970. № 3. С. 113–143.

Андреев Д.Л. «Роза мира». М.: АСТ, 2016. 990 с.

Букал И.С. Новый сентиментализм: случай Л.Е. Улицкой // Сибирский филологический форум. 2019. № 3 (7). С. 36–45.

Гирц К. Интерпретация культур. М.: РОССПЭН, 2004. 560 с.

Ковтун Н.В. Мифология поиска истины в раннем творчестве Л. Улицкой // Вестник Северного (Арктического) федерального университета. 2013. № 6. С. 75–85.

Ковтун Н.В. Сонечки в новейшей русской прозе: к проблеме художественной трансформации мифологемы софийности // Literatura. 2011. № 53 (2). С. 53–70.

Ковтун Н.В., Богданова О.В. Коммуникативные стратегии в «миддл-литературе» рубежа XX–XXI вв.: случай Л. Улицкой // Вестник СПбГУ. 2014. Сер. 9, № 1. С. 14–25.

Кононенко А.А. Энциклопедия славянской культуры, письменности и мифологии. Харьков: Фолио, 2003. 1920 с.

Крохмаль А.П. Жанровый синкретизм романа У. Голдинга «Повелитель Мух» // Концептуальные проблемы литературы: материалы международной конференции. Ростов н/Д: Из-во РГПУ, 2006. С. 80–87.

Липовецкий М.Н. Паралогии: трансформация (пост)модернистского дискурса в русской культуре 1920–2000-х годов. М.: Новое литературное обозрение, 2008. 848 с.

Магомедова М.В. Мифопоэтические элементы в творчестве Л. Улицкой // Наука. Инновация. Технология. 2008. № 2. С. 112–116.

Мелетинский Е.М. Поэтика мифа. СПб.: Азбука-Аттикус, 2018. 478 с.

Славянская мифология. Энциклопедический словарь. М.: Эллис Лак, 1995. 416 с.

Суперанская А.В. Словарь русских личных имен: Сравнение. Происхождение. Написание. М.: Айрис-пресс, 2005. 384 с.

Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического: Избранное. М.: Издательская группа «Прогресс» – «Культура», 1995. 624 с.

Улицкая Л.Е. «О теле души»: новые рассказы. М.: АСТ, 2020. 256 с.

Фарыно Е. Яблоки-апельсины-гранаты // Культура и текст. 2018. № 4 (35). С. 7–84.

Холл Дж. Словарь сюжетов и символов в искусстве. М.: Крон-пресс, 1996. 656 с.

Юнг К. Г. О современных мифах. М.: Практика, 1994. 252 с.

ГЕОПОЛИТИЧЕСКОЕ БУДУЩЕЕ РОССИИ В ФУТУРОЛОГИИ СОВРЕМЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

С. Козлова

По мнению исследователя современной фантастики Л. Фишмана, «современные футурологи от общественных наук опасаются оперировать действительно непредсказуемыми факторами. Все множество вариантов прогнозов – в рамках известного и вполне предсказуемого, хотя и с различной степенью вероятности. Поэтому и сегодня (как и раньше) главными подлинными футурологами остаются фантасты, причем очень немногие. <...> Но и современная художественная футурология чаще всего прибегает к методу экстраполяции в будущее тенденций развития настоящего, находя повод для “сдержанного оптимизма” в том, что к старым страхам не прибавятся новые и мы навсегда останемся лишь со своими старыми известными страхами – возврата тоталитарных режимов, глобального передела мира, гражданской войны по образцу столетней давности или вечной войны западников и патриотов и т.д.» [Фишман, 2008, с. 199].

Распад СССР, экономический и политический кризис в стране 1990-х вызвали появление целой серии произведений отечественных писателей-фантастов, одни из которых в ностальгическом модусе «тоски по империи» проектировали возрождение былой мощи России путем сокрушения или «опускания» главного врага и виновника российских бед – США («Крушение Америки» Ю. Козенкова, «Американская дырка» П. Крусанова). Другие рисовали альтернативные миры, в которых Россия (Россия-Евразия) была великой державой («Гравилет Цесаревич» В. Рыбакова, «Евразийская симфония» Х. Ван Зайчика), третьи предлагали исход России на Восток в «исламском» или «скифском» вариантах («Вариант «И» В. Михайлова, «Империя зла», «Скифы» Ю. Никитина).

В этих и других картинах будущего Россия предстает в ореоле высокой духовности, противостоящей меркантилизму западной цивилизации, осуществляющей свою великую миссию установления «порядка в царстве Земли». С другой стороны, в геополитических прогнозах фантастов «ближнего прицела» Россия представляется жертвой сопредельных государств, расчлененной, одичавшей, неспособной противостоять внешнему давлению: «На следующий год в Москве» В. Рыбакова, «Мародер» Аль Атоми и др.

Иначе, на наш взгляд, разрабатывается прогностика геополитического будущего России в современной прозе писателей-нефантастов, пародирующих (Т. Толстая, В. Сорокин) или акцентирующих (Д. Быков) полный комплекс названных Л. Фишманом известных фобий и спасительных идей мессианства России. В связи с последним нельзя не сослаться на канадского провидца Д. Рикарди, который на вопрос: «Какой тебе видится вот эта территория, которую сегодня занимает Россия, ровно через десять лет?» – ответил, что через 10 лет он «Россию не видит», а передел ее территории выглядит, по его мнению, так: Дальний Восток колонизовала Япония, Сибирь – китайцы, Россия от Уральского хребта до Петербурга и от Мурманска до Астрахани разделена на директории, подконтрольные странам НАТО, официальный язык всех администраций европейской части бывшей России – английский. Обнадеживающим условием избежать такой судьбы или возродиться вновь, по мнению Д. Рикарди, является не политическая власть, которая, на взгляд канадского пророка, остается удручающе убогой на протяжении всей истории российской государственности, не экономическая мощь, которая «неуклонно ослабевает», «не традиционные секулярные идеологии, не традиционная религия», а только некие «духовные сокровища», еще «не выкопанные», далеко не исчерпанные. Нищий духом Запад всегда искал свою «заблудившуюся душу» на Востоке – в России и сейчас ждуд

нового мессию: «Именно Россия должна дать миру совершенно иные духовные измерения, которые захватят коллективное сознание всех народов планеты» [Рикарди, 2009].

Собственно, своеобразной репликой на последнее упование стал роман Т. Толстой «Кысь» (1986–2000). Это роман-эксперимент, верифицирующий идею возрождения России на основе ее духовного опыта. По условиям эксперимента огромное государство, занимавшее шестую часть планеты, прекратило свое существование вследствие ядерной катастрофы. Через 230 лет после взрыва от России остался деревянный городок Федоркузьмичск, прижавшийся к «семи холмам», на которых когда-то стояла Москва, а вокруг – необозримые, непаханные поля, на севере – непроходимые дремучие леса, на юге – бескрайние степи, а за ними – страшные чеченцы, на западе – «невиданные земли», где сохранились, по слухам, следы цивилизации.

Великий русский народ вырожден в малый народец мутантов, сохранивших, однако, коренные черты характера и образа жизни исконной турано-славянской расы: смиренно-терпеливую, податливую, загадочную душу славянства и огненное око, когтистые лапы, деспотическую волю восточных предков. «Голубиная» беднота прозябает в открытых всем ветрам избах, богатые Мурзы – в шатровых теремах. Индивидуально-хозяйственная деятельность (добыча мышей, ржави, огнецов, товарообмен) в сочетании с коллективно-принудительным трудом на общественных объектах и равное распределение предметов первой необходимости пародируют социально-экономические варианты времен военного коммунизма. Исход в светлое будущее мыслится только к Востоку: «Там леса светлые, травы долгие муравчатые», «синие реки играют, а на ветвях неведомых деревьев княжья птица Паулин» [Толстая, 2007, с. 35].

Казалось бы, перед человечеством, пережившим страшный урок истории и оказавшимся у «нулевой отметки культуры»,

открывается возможность на «расчищенном месте» строить новую цивилизацию, не повторяя ошибок прошлого, отмечая и капиталистический, и социалистический пути развития, не спасшие мир от рокового исхода. Однако генератором идей устройства нового мира оказывается Библиотека, сохранившаяся во время ядерного взрыва, так как рукописи, как известно, не горят, а дух, запечатленный в «заветной лире», способен пережить и прах, и тлен творцов. Библиотека – мозговой центр возрождающейся государственности. Владеющий Библиотекой владеет миром. Борьба за власть приводит к пожару Библиотеки и вместе с ней уничтожению последнего города русского мира [Ковтун, 2009, с. 85–98].

В финале романа возникает эмблематическая картина, пародирующая «русскую идею»: над очередным историческим пепелищем воспаряют бессмертные души вечного западника-прогрессиста Льва Львовича и вечного славянофила-почвенника Никиты Ивановича, образуя святую троицу с представителем народа – голубчиком Бенедиктом, заключившим в своей памятной голове все книжное наследие бывшей и будущей России – круг истории вновь замкнулся. «Жизнь кончена – начнем другую» – резюмирует в оптимистическом одушевлении славянофил Никита Иванович. Однако дело не только в пародии на пресловутый логоцентризм, как полагают критики романа, Т. Толстая аккумулирует в структуре духовного наследия современного человека и его архетипическую память, что ведет к идее преобразования мыслеобразующей проектирующей функции «духа» на генетическом уровне или к прогностическим моделям киберчеловечества, обустроивающего планету без государственных границ.

Прежде чем обратиться к *китайским мотивам* в современной футурологии, необходимо вспомнить неоконченный роман одного из первых российских фантастов В.Ф. Одоевского «4338. Петербургские письма» (1835), в котором карта мира через 2500 лет от начала XIX века выглядит так:

Северное полушарие Евразии занимает Россия – «центр русского полушария и всемирного просвещения» [Одоевский, 1835, с. 1]. В Южном полушарии господствует Китай, восставший новым «молодым народом» «после векового усыпления или, лучше сказать, мертвого застоя». Еще прозябают в своей стране «одичавшие, по мнению китайского корреспондента, американцы, которые, за недостатком других спекуляций, продают свои города с публичного торгу, потом приходят к нам грабить, и против которых мы одни должны содержать войско» [Там же, с. 2]. В далеком будущем Одоевского Китай еще уступает в технологическом прогрессе России и ищет союза с ней в решении глобальных проблем, так что грезы современных фантастов о могущественной российской державе, устраивающей «порядок в царстве Земли», – эхо былого, если это не проекция на две тысячи лет вперед с большой поправкой на быстротекущее время нынешних поколений. Территориальные прогнозы других писателей прямо противоположны.

Географическое и этнографическое единство огромной территории России, ее специфическое «месторазвитие» – исток и условие государственной целостности. Но именно это условие вызывало и вызывает сомнения, скепсис и разного рода фобии, самой устойчивой и прогрессирующей среди которых, связанной именно с идеей восточного исхода России, становится в современной литературе угроза китайской колонизации. «Дикий» панмонголизм в начале века представлялся В. Соловьеву уделом будущей послереволюционной России. В конце этого века до наших дней пансиноизм, вопреки официальной спасительной идее российско-китайской интеграции, тревожит слух русских писателей. В. Сорокин в романе «Голубое сало» (1999) ставит эту проблему радикально с присущим ему концептуалистским нигилизмом в отношении диктата любой идеологии. Если отжать из гипертекста романа с массой антисоветских

пародий, симуляций, карикатур, густо приправленных сексуально-фекальной физиологией и обценной лексикой, футурологический экстракт, то перед читателями возникнет следующая картина передела мира в недалеком будущем – в промежутке между 2012–2068 годами.

Следуя «органическому» учению В.Ф. Одоевского о человеческих обществах, каждое из которых проходит свою судьбу от младенчества до старческого конца, уступая место новым молодым общественным организациям, учению, развитию Г. Данилевским, Сорокин устами своего героя Бориса Глогера провозглашает XXI век веком китайского господства. Вопреки прогнозам Д. Рикарди, в недалеком будущем Сорокина под контролем Китая находится не только Восточная Сибирь, но вся Россия и Европа; «После оклахомской ядерной катастрофы в 2028 году. США тоже не видно». На бескрайних, безлюдных пространствах Сибири, которую китайцы называют «Восток-Сибирь большая», «все по-прежнему, как в V или XX веке», только сибиряки говорят на старом русском с примесью китайского, но больше любят молчать или смеяться» [Сорокин, 1999, с. 8]. В западной части от Урала до Барселоны новая раса «евроазиатов» говорит на смеси «новорусского», немецкого, английского и китайского. Повсеместно «тоталитарная мощь китайской кухни», «засилье китайских блокбастеров» и тотальная денатурализация жизни: генная инженерия, клонирование, искусственные органы, multysex и пр. В европейской части России зреет тайное патриотическое движение. В краю древних народных бунтов – между Волгой и Доном – «почвенники», «славянофилы», бежавшие от цивилизации, от государства, предавшего свой народ, организовали тайный «орден землеобов».

Бывшая российская «прозападная» интеллигенция формирует там же тайные «шарашки», занимающиеся научными экспериментами. И те и другие «патриоты» планируют возрождение России, используя все тот же духовный капи-

тал русской словесности. В отличие от Т. Толстой, у В. Сорокина духовное материализовано не в книгах. Писатель создает овеществляющую метафору русских духовных ценностей – «голубое сало», которую натурализует приемами фантастики. Специалисты по клонированию тайно создают клоны великих русских писателей и поэтов, продуцирующих энергию необыкновенной мощности. Новые евроазиаты хотят использовать голубое сало для строительства «реактора постоянной энергии» на Луне, дабы возродить и утвердить былую космическую мощь России. Того же хотят и братья-славяне, но идут «своим» путем: расстреляв «диссидентов» и захватив «сало», братья доставляют его Великому магистру Ордена, который, как и Верховный мурза у Т. Толстой, – карлик. Тот, в свою очередь, посредством «машины времени» отправляет его в прошлое – в эпоху могущества СССР, чтобы «изменить ход истории» в настоящем.

В одном из последних своих произведений – повести «Метель» (2010) – Сорокин развивает версию «китайского» будущего России, продлевая его еще на сто лет. В этом будущем Сорокин прогнозирует, с одной стороны, фантастически продвинутые технологии в области видеоиндустрии, органического синтеза, психотропных средств и геномной инженерии, последствием которых предстают в повести мутанты людей и животных. С другой стороны, переход на печное отопление, свечи и конную тягу обусловлены, по видимому, полным истощением топливно-энергетических ресурсов страны. Развивая и усиливая современные тенденции в государственной и международной политике России, Сорокин обещает в будущем возвращение монархии со следами сталинского режима, дальнейшее сословное расслоение и экономическое господство китайцев. Сорокин и в этой повести настойчиво дискредитирует идею духовной культуры России как надежного ресурса ее возрождения. Обозревая в динамике метельного дискурса классической литера-

туры социально-психологические, нравственные, жизнестроительные идеи русского духа, писатель прогнозирует их полное истощение [Козлова, 2011, с. 74–79].

В постапокалиптическом романе Д.А. Глуховского «Метро 2033» (2005), рассчитанном, по мнению критики, на целевую аудиторию любителей компьютерных игр, тем не менее вырисовывается микромодель, демонстрирующая «вечный» принцип хозяйничания человечества на богоданной ему планете. Маршрутная схема московского метро – метонимия геополитической карты мира: «Станции стали независимыми и самостоятельными своеобразными карликовыми государствами, со своими идеологиями, режимами, лидерами и армиями. Они воевали друг с другом, объединялись в федерации и конфедерации, сегодня становясь метрополиями воздвигаемых империй, чтобы завтра оказаться низверженными и колонизованными вчерашними друзьями или рабами» [Глуховский, 2008, с. 12].

Передел территорий, затяжные гражданские войны, конец Российского государства, отсутствующего на географической карте будущего, предрекает Д. Быков в романе «ЖД». Роман Быкова создавался, по его собственному свидетельству, в 2001–2006 годах – именно в эти годы в США начались промышленные разработки «нетрадиционного» источника топлива – сланцевого газа, обещавшие к 2017 году мировую «сланцевую революцию». Так что открытие флогистона в «ЖД» отнюдь не было «фантастическим» предположением, а моделируемое им недалекое будущее России становилось серьезным и реальным предупреждением. А.В. Григоровская справедливо интерпретирует дискредитацию «флогистона» одним из героев романа («Состав флогистона неведом и, скорее всего, отсутствует. Флогистон – чистая сила воображения...») [Быков, 2008, с. 616–617]) как намек на то, «что газ – всего лишь фикция, удачный ход политиков в только им известной и

выгодной игре» [Григоровская, 2011, с. 67]. «Намек» писателя подтверждает современная политическая война между США и Россией за влияние на мировую экономику посредством конкуренции энергетических ресурсов.

Д. Быков начинает свой роман с критики путинской стратегии «стабилизации», создавшей видимость «процветания», так что в Россию «стали возвращаться почти все уехавшие из нее». После открытия флогистона «стабилизация» закончилась и мир стремительно меняется. Россия оказалась в полной изоляции со своими внутренними проблемами, неизбежно приведшими к гражданской войне. Страна «давно уже распалась на крошечный все сжимающийся центр и обширные отдаленные колонии». Когда «сырьевая эра кончилась», Сибирь потеряла свое значение и «вскоре стала китайской». А российская мистерия истории разыгрывается на территории европейской части страны, где в четырехлетней гражданской войне, истребляя друг друга, выясняют права на звание «коренной титульной нации», на плодородные земли, на власть над народом «варяги» – пришельцы из Европы, «хазары» или семиты, населявшие якобы среднерусскую равнину до 862 года, и «русское племя» – мирный, кроткий, терпеливый, жертвенный народ, переживший свой золотой век и продолжавший существование под игом варягов и хазар в состоянии гомеостаза, вырождаясь в малый народец, рассеянный по глухим деревенским окраинам России. Разница между варягами и хазарами в том, что первые строят на чужой земле «империю», а вторые – «кооперацию». Общее же в том, что и те и другие истребляют коренных русичей: варяги потому, что «у них такой империализм», а хазары потому, что «если меньше народу, то больше прибыли, все дела» [Быков, 2008, с. 517–518].

Д. Быков откровенно выражает глубокое отвращение к имперским, тоталитарным проектам, иронический скепсис к западному либерализму, грустно-комическое осознание

несостоятельности почвеннических утопий. Столкнувшиеся по воле автора эмиссары трех политических сил истребляют друг друга – гражданская война заканчивается новым переделом геополитического пространства. Как у Т. Толстой и В. Сорокина, «России не видно»: Сибирь – китайская, юг от Каспия до Черного моря – хазарский. Варяги, очистив Москву и Московскую область от кавказцев, образовавших «кавказский пояс» за московскими пределами, от бомжей «васек» и «машек», от «бесполезных обывателей», наконец, от «писателей», выселенных в Махачкалу, творят тоталитарное «Единое государство» по модели Е. Замятина («Мы»): как и в государстве «за зеленой стеной», жители новой Московской Руси «переходят на нефтяную пищу». А. Григоровская полагает, что в романе Быкова «такая определенность исторического пути России оценивается как в парадигме цикличности, так и в парадигме линейности истории. С одной стороны, история каждый раз движется по кругу, но, с другой, всякий раз выходит на новый уровень повторения» [Григоровская, 2011, с. 67].

В безрадостной картине «вечного возвращения» оптимизм внушает евразийская утопия Быкова, в туманных контурах представленная в финале. Сотворен новый народ, который составили «достоинейшие из достоинейших» представители норманов, семитов, русичей, европейцев и азиатов. Вернувшись в срединные земли между Волгой и Уралом, новые евроазиаты устраивают другой лучший мир после конца России. В то самое время, когда новый народ достиг «земли обетованной», открылись затворы древних монастырей в окраинных сокровенных местах России, где святые отцы хранили в эпоху смуты истинную веру. Хранители первоапостольного христианства, не замутненного расколом, двоеверием, сектантским фанатизмом, вышли из тесных келий, сняли обеты молчания и благословили «бессонное братство» созидателей неведомого будущего мира.

Таким образом, в современной художественной футурологии отчетливо доминируют либо концепции, вдохновляемые и поддерживаемые массовой ностальгией по сильной абсолютистской власти, способной вернуть и расширить великодержавную геополитическую мощь России, либо прогнозы, проникнутые безнадежным скепсисом мыслящей интеллигенции, предрекающие близкий закат российского государства вследствие истощения сырьевых, человеческих и духовных ресурсов и поглощения его более сильными пограничными странами, в первую очередь Китаем, либо идеи, подпитываемые утопиями, проектирующие устройство другой страны силами духа и разума достойнейших представителей разных народов России на основе братства, веротерпимости, общей духовной культуры.

Библиографический список

- Быков Д. ЖД. М.: Вагриус, 2008. 688 с.
- Глуховский Д. Метро 2033. М.: Популярная литература, 2008. 403 с.
- Григоровская А. Феномен цикличности истории в российской антиутопии 2000-х годов // Вестник Ленинградского государственного университета им. А.С. Пушкина. 2011. Т. 1, № 3. С. 63–71.
- Ковтун Н.В. Русь «постквадратной» эпохи. (К вопросу о поэтике романа «Кысь» Т. Толстой) // *Respectus Philologicus*. 2009. № 15 (20). P. 85–98.
- Козлова С.М. Повесть В. Сорокина «Метель» в контексте «метельной» семантики русской литературы // Проблемы межтекстовых связей: сб. ст. Барнаул: Изд-во АлтГУ, 2011. С. 74–79.
- Одоевский В.Ф. 4338. Петербургские письма. 1835. URL: <https://www.litmir.me/br/?b=281412&p=1>
- Рикарди Д. XXI век и будущее России 2009. URL: <https://aurora.network/articles/137-arkhivnye-materialy/17972-tema-domenik-rikardi-i-vek-i-budushhee-rossii>
- Сорокин В. Голубое сало. Ad Marginem, 1999. 350 с.
- Сорокин В. Метель. М.: АСТ, 2010. 304 с.
- Толстая Т. Кысь. М.: Эксмо, 2007. 416 с.
- Фишман Л. Картина будущего у российских фантастов. Липецк: Крот, 2008. 68 с.

**УТОПИЧЕСКИЙ ДИСКУРС
В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ КОНЦА XIX–XXI ВЕКОВ**



«СЧАСТЛИВАЯ МОСКВА» А. ПЛАТОНОВА: ФИНАЛ РОМАНА В УТОПИЧЕСКОЙ ПЕРСПЕКТИВЕ

Т. Заиндинова

В современном платоноведении бытует мнение о незавершенности романа «Счастливая Москва». Такой интерпретации немало способствует, во-первых, сложившаяся в рамках отечественного литературоведения традиция понимания великого произведения (к числу коих, безусловно, относится и «Счастливая Москва» А. Платонова) как незавершенного, неоконченного и в целом культуры как «мира воплощенно-невоплощенных ценностей» [Лысов, 1999, с. 142]; во-вторых, публикация записных книжек автора, отражающих творческую историю произведения и содержащих сюжетные линии, не вошедшие в окончательную редакцию романа¹.

Н. Корниенко считает, что «на 30–36-й год приходится самое большое количество незавершенных произведений Платонова, нарастает и поток редакций», усматривая в этом «поиск Платоновым своей философии незавершенности в финале произведения» [Корниенко, 1997, с. 178]. В ранней статье «Против халтурных судей» А. Платонов формулирует свое писательское кредо со свойственной ему точностью и жесткостью: «Окончание не в литературе, а в жизни» [Платонов, 2011, с. 60]. Наиболее полно свою философию незавершенности писатель изложил в статье 1937 года «Пушкин – наш товарищ»: «У Пушкина окончания произведений похожи на морские горизонты: достигнув их, опять видишь перед собой бесконечное пространство, ограниченное лишь мнимой чертой» [Платонов, 2011, с. 81]. Если провести ана-

¹ Немаловажным обстоятельством, которое следует принять во внимание, является то, что в записных книжках А. Платонова зафиксировано несколько вариантов финала романа и наличие в его рукописи начала нового произведения – романа «Путешествие из Ленинграда в Москву».

логию с миром живописи, то «мнимую черту» можно сравнить с линией горизонта на полотнах художников, не разрезающей горизонталь и вертикаль, а придающей глубину сюжету и обозначающей присутствие смотрящего (как автора, так и зрителя). «Мнимая черта» – граница, не разделяющая художественную действительность и реальность, но соединяющая их в точке присутствия автора и реципиента.

Принципиальная открытость, незавершенность, разомкнутость в «бесконечное пространство» жизни романа «Счастливая Москва» является фундаментальной характеристикой художественного мира Платонова, заключающей в себе смыслоорганизующий и смыслопорождающий потенциал. Этим и объясняется способность платоновских текстов «обновляться» в любую эпоху и откликаться на мысль и чувство читателя, что, безусловно, свидетельствует о платоновском гении, которому свойственна «расширительность» и всеохватность. Открытый текст А. Платонова, как сказал бы М. Хайдеггер, «прислушивается к бытию». В этом смысле примечательны рассуждения А. Платонова о литературе как «Великой Глухой». В одноименной статье он пишет, что в художественное произведение все должно приходиться не «командировочным, зрительным, сторонним путем», а рождаться «из личного, тесного, кровного опыта», проходить проверку жизнью и той реальностью, в которой существует не только автор, но и читатель: «Чтобы иметь “слух”, надо уметь постоянно слышать других, даже когда сам говоришь, – надо иметь неослабный корректив своим чувствам в массах людей» [Платонов, 1989, с. 123–124]. Это «хождение по слуху» (М. Цветаева) и делает Платонова созвучным мировому читателю настоящего и будущего. Платонов-художник (будучи достаточно авторитарным автором, который держит героев в «жестком режиссерском поле» [Никонова, 1999, с. 201]) в своих произведениях находится всеместно, всеприсутственно и

всегда близ границы, «мнимой черты», что рождает «высокое напряжение» его прозы и неровный собственный язык, прямо, телесно связанный с реальностью, которую автор пропускает сквозь горнило «мысли сердца»¹.

«Счастливая Москва», будучи «одной из самых сильных и вершинных книг трудной литературной эпохи 1920–1930 годов» [Эйдинова, 1999, с. 231], колоссально идейно и философски нагруженным произведением, в числе прочих важнейших в художественной форме являет концепцию финала произведения А. Платонова. Андрей Платонов, напряженно работая над романом с 1933 по 1935 год и возвращаясь к нему в страшном 1937 году, отвергая один из вариантов финала, предполагавших встречу Сарториуса с «многодетной, но непобедимой» Москвой Честновой, ставит точку в момент прозрения Сарториусом-Груняхиным ангельского лика в лице спящего человека.

Человек с горящим факелом, открывающий роман, не способен пробудить старый мир ото сна и изменить течение времени. Образ героя революции, несущего людям свет и способного повернуть ход истории, откровенно профанируется. Высокий образ факелоносца, живущий в сердце Москвы и пронесенный ею из сиротского детства в новую жизнь, развенчивается в конце романа. Разоблаченный герой нового времени оказывается вневоинским Комягиным, «паразитом», готовым «свалиться в овраг личной смерти». Завершается роман сном Матрёны Чебурковой, в чертах которой угадывается лик ангела.

¹ Это было не только платоновским творческим методом, но и способом существования. Его философия незавершенности и открытости не плод рассуждений кабинетного писателя, живущего исключительно литературной жизнью, но человека, не отделявшего литературного труда от строительства жизни. Подтверждение этому находим в фактах биографии автора и в его записных книжках, на страницах которых наброски произведений соседствуют с техническими чертежами и расчетами.

В начале романа девочка становится сиротой и ей дают отчество Ивановна, в конце романа мать теряет сына, а Семен Сарториус, дважды меняя фамилию (Жуйборода – Сарториус – Груняхин), становится Иваном Степановичем, обретает жену и приемного сына по имени Семен. Действие совершает круг, возвращаясь к исходной точке. Идея времени как дурной бесконечности отражена в размышлениях Комягина о жизни как смене времен года и наиболее ярко представлена в сцене в сферическом ресторане, где Москва Честнова советует ночному знакомому жить «по прямой линии, без сюжета и круга» [Платонов, 2010, с. 659]. Но мироустройство и сущность человека остаются неизменными, время по-прежнему движется по кругу, а правда, по словам Комягина, действительно, оказывается хуже, чем можно предположить.

Знаковая сцена в клубе, где герои мечтают о новом мире, который еще не настал, но в осуществлении которого они уверены, чрезвычайно важна для понимания финала романа. В тосте Сарториуса «за безымянных циклопов, за воспоминанье всех погибших наших измученных отцов...» древние люди и отцы, помещенные в пространство одной фразы, представлены как давно отжившие и забытые всеми [Платонов, 2010, с. 632]. Сарториус, как и другие участники вечера, охвачен желанием «скорее же закончить с возней на земле», перестроить ветхий мир по законам, расчетам и формулам в царство нового человека, некоего «проникновенного технического существа» [Платонов, 2010, с. 633]. Воодушевленный весельем вечера Мульдбауэр предсказывает появление свободного от природы, не закованного в смертное тело крылатого человека. Эти рассуждения о прекрасном будущем перекликаются с мыслями Самбикина о прошлой способности человека летать и догадке о том, что в его груди находятся сложенные крылья. Открытие Сарториусом-Груняхиным покоящегося

ангела предчувствовано человеком старого мира. В одной из редакций романа Самбикин в клубе вспоминает: «Мне бабка говорила... у каждого есть ангел-хранитель. А внук ее открыл, что этот ангел – зверь, сознание из спинного мозга» [Платонов, 1999, с. 55]. И если хирург Самбикин, «желая всемирной договоренности по всем пунктам счастья и страдания» [Платонов, 1999, с. 83] делает ставку на познание мира посредством разума, рациональное преобразование и в итоге остается «наедине с мертвой материей» [Платонов, 1999, с. 74], то Сарториус, опечаленный «грустью и бедностью беспомощной жизни», выбирает иной путь.

Пережив разлуку с Москвой Честновой, болезнь, забвение идей научного вмешательства в жизнь и кардинальных преобразований мира, инженер с блестящим будущим Семен Сарториус, обратившийся в работника прилавка Ивана Груняхина с весьма скромным настоящим, становится маленьким человеком, погружается в мир «малых сих», «жизнь горя и сердца, воспоминаний, нужды в утешении и привязанности». Он пытается починить жизнь, восстановить нарушенный порядок вещей в мире, где может «самостоятельно» умереть ребенок: «Он пожалел, что не знал раньше того ребенка, упустив из виду это существо» [Платонов, 2010, с. 697]. Происходит смещение центра от сильного разума, мощного интеллекта в сторону слабого сердца другого человека, отказ от беспочвенных великих дерзаний по созданию «человека нового стиля с новым душевным и волевым оборудованием» ради обустройства простого домашнего семейного мира. Об изменении вектора исканий героев и смещении авторского фокуса С. Семенова пишет, что «...значимый перепад начал и концов “Счастливой Москвы” имеет отношение к метафизике удела человеческого и ценностному освидетельствованию эпохи» [Семенова, 1995, с. 89]. Другой исследователь художественного мира писателя отметил, что в середине 30-х годов в творчестве

А. Платонова хронотоп строительного сюжета сменяется хронотопом семейной, личной жизни, происходит трансформация утопических мотивов [Гюнтер, 2012, с. 95–104]. В этом плане особый интерес для анализа представляет финал романа «Счастливая Москва».

Любовь к дальнему, звучащая как симфония в начале романа, сменяется одногласной мелодией любви к ближнему как единственному спасительному укрытию среди скудных товаров, дешевой пищи, слабых людей, нуждающихся в неотложном утешении их собственного горя. Утопический пафос созидания сменяется антиутопической картиной разрушения социальной жизни на Крестовском рынке, где милиционеры возвышаются над мелким морем спящих «в нечистом воздухе» людей. «Нечистый воздух» и «возгласы отчаяния» людских масс не достигают высот деревянных будок милиционеров и памятника «улыбающемуся, скромному Сталину», который «сторожил на площадях и улицах все открытые дороги свежего, неизвестного социалистического мира...» [Платонов, 2010, с. 691].

Перерождение инженера Семена Сарториуса, которому было уготовано в новом мире блестящее будущее, в безвестного работника незначительного завода Ивана Груняхина происходит по правилам обряда трансформации: умирая в прежнем качестве, человек воскресает в новом облике. «Став вторым человеком своей жизни», он обретает не только новое имя, но и новую внешность «с круглым и по виду неумным лицом наверху», и судьбу. Начавшееся перерождение завершается именно в финальной сцене, где происходит окончательная смена точки зрения Сарториуса-Груняхина на мир и обретение иного зрения. Автор заканчивает роман в момент открытия лика «древнего ангела», который покоится в человеке, ангела, забытого в возводимом обществе. Сменяющий утопические идеи постутопический мотив памяти обозначает изменение вектора иска-

ний автора и героев «Счастливой Москвы» [Ковтун, Прокураина, Васильев, 2013, с. 129–140]. Явление миру светлого образа во время темной ночи свидетельствует о неутраченной духовной сущности человека, о возможности восстановления его целостности и освобождения «из газовой камеры идей», когда человек сможет ощутить законность своего присутствия в мире и причастность судьбе «всеобщего долгого вещества существования».

А. Платонов в финале романа обозначает духовный вектор обретения истинности бытия. Это возвращение к «божьему дереву» в эпоху, когда ангел-хранитель становится зверем, кажется одновременно парадоксальным и единственно верным. «Счастливая Москва» писалась в страшное для страны и тяжелое для самого писателя время¹. В одной из записных книжек тех лет А. Платонова читаем: «Страна темна, а человек в ней светится» [Платонов 1990, с. 19]. Здесь Андрей Платонов выступает как пророк. В страшную ночь, когда все вокруг свидетельствует об обратном², ведь по спящему лицу человечества можно обмануться относи-

¹ Эпоха, в которую Платонову довелось жить и творить, описана им с беспощадной точностью. Характерными приметами времени являются «равнодушная идеологичность» и бдительность учреждений («Вневойсковик всегда ожидал от учреждений ужаса, измождения и долготерпеливой тоски...») [Платонов, 2010, с. 613]), всеобщий учет и бюрократия, обезличивающие человека, редуцирующие личность до обладателя документа (« – ...как вас зовут? – Имя – ничто, – сказал прохожий. – Важен точный адрес, фамилия, и то мало: надо предъявить документ» [Платонов, 1999, с. 93]).

В рассказе Комягина о революционных событиях, когда узников тюрьмы, ежедневно получающих питание, «приходилось с боем выдвирать на свободу», автором зашифрована информация о времени написания романа: сплошная коллективизация привела к массовому голоду в 1932–1933 годах.

² Роман пишется во время свирепствовавшего голода и накануне беспощадных сталинских репрессий и страшной войны, унесших жизни миллионов людей.

тельно его характера, писатель приносит весть о запечатанном ангельском лике человека, о «свете, который во тьме светит, и тьма не объяла его» (Ин. 1,5)¹. Финал «Счастливой Москвы» сколько трагичен, столь и неоднозначен.

«Счастливая Москва» – произведение, нагруженное как философски, так и идейно, что сближает его с романами Ф. Достоевского. В основе сюжета оказываются не только люди («Человек и есть сюжет»), но и идеи: Москва Честнова, Семен Сарториус, Самбикин, Божко являются носителями собственной концепции строительства нового мира и преобразования человека. Тоска по «бытийному полноправии» (С. Аверинцев) – это и национальная черта, свойственная русской жизни и русскому человеку, поэтому русская действительность всегда тяготела к утопии, особенно в периоды исторических потрясений и кардинальных социальных изменений [Русский проект исправления мира..., 2011, с. 393]. Роман, описывающий «неизвестный социалистический мир», включает в себя несколько линий повествования, в которых автор сопоставляет, противопоставляет утопические идеи его героев, проверяя их на жизнеспособность. Ощущая несправедливость онтологического устройства мира и социальной жизни, где человек обречен на одиночество, мучения и неизбежную гибель, герои предлагают свои способы обновления мироустройства: геометр Божко в письмах на языке новой эпохи решает мировую задачу соединения людей в счастливое сообщество товарищей; инженер Сарториус занимается изобретением весов, желая узнать меру всех вещей; хирург Самбикин в поисках

¹ А. Платонов в силу своего великого творческого дара – писатель беспощадный. Если в романе «Счастливая Москва» он являет миру ангельский лик, отпечатанный в человеке, то в последнем своем произведении, пьесе «Ноев ковчег» (один из вариантов названия – «Каиново отродье»), открывает в масштабах мировой сцены человека, родства не помнящего, оттого сироту, готового на братоубийство.

вещества жизни решает задачу воскрешения умерших; Москва Честнова бросается в гущу строительства новой жизни, то поднимаясь в небо с парашютом, то спускаясь под землю для строительства метро.

Особняком в романе стоит вневойсковик Комягин, который противопоставлен другим деятельным и мечтательным героям. Ущербность мироустройства, вызывая страх и оцепенение, парализует его. Когда-то он был художником, писал стихи, а теперь надеется «просуществовать как-нибудь до гроба». Свое одинокое существование он уныло терпит телом, уверенно уничтожая все мысли и желания. От ужаса бытия он укрывается в телесной близости, «желая отделаться... от всего», впрочем, понимая, что в этой «горькой нужде» человек не может обрести счастье, а может лишь забиться на время. Комягин постоянно откладывает дела, чувства и мысли на потом: починку стула, для которого уже куплены гвозди, оформление документов, поступление на работу, любовь к женщине, завершение картин и стихов, обдумывание своего мировоззрения. В своей душевной лени, игнорировании необходимых забот и существенных дел он находит удовольствие.

Из постоянного откладывания дел, отодвигания жизни он выводит некую жизненную философию, заключенную в сентенции: «Даже в час можно справиться со всеми житейскими задачами!». Не находя смысла в унижительном для человека существовании, Комягин согласен «вытерпеть» и смерть. Здесь герой вступает в невидимый диалог с хирургом Самбикиным, который работает над способами обретения человеком бессмертия. Комягин уверен, что человеку вовсе не нужна вечная жизнь: слишком он слаб и несовершенен, все свои годы живет бессмысленно. По мысли вневойсковика, маршрут «от жизни до полного забвения», «до бесследной ликвидации» оправдан и верен, к тому же смерть может оказаться не хуже бытия. В конце романа Сарториус встречает Комягина,

который деятельно хлопочет о «маршруте покойника», готовясь к смерти как к переселению в другое место.

Мужество ничтожного человека, бросающего личный вызов жизни, обреченной на смерть, противопоставлено идеям и мечтаниям героев, решающих мировые задачи. Усилия незаметного геометра Божко, аккуратного пишущего письма на эсперанто всему заочному человечеству, мыслятся им самим как преодоление всеобщего безмолвия и отчужденности. Утомляя себя в скромном каждодневном труде, он засыпает на рассвете счастливым. Автор же сомневается в возможности подобного объединения человечества в единую общность: люди на фотографиях над столом Божко так и остаются безымянными, как и циклопы, жившие в древние времена, а друзья – отдаленными и невидимыми. Мечтания Божко отражают идеологический контекст эпохи, когда утопическая концепция «Москва – Третий Рим» получила новое осмысление в идеях пролетарского мессианства и строительстве СССР как земного рая трудящихся.

В отличие от мечтательного Божко, хирург Самбикин, работающий в Институте экспериментальной медицины, выступает как решительный преобразователь. Самбикин относится к миру как к площадке для экспериментов. Он и к себе относится как к подопытному животному. В поисках ответов на вопросы о загадке жизни и смерти он стремится дойти до самой сути (характерен эпизод, где он оперирует мальчика с опухолью головы) и получить точный ясный ответ. Встречая Москву Честнову, он думает «над ней» и навсегда решает: «Нет, я любить ее не буду и не могу». Ему как врачу важно не только найти ответ, но и принять окончательно верное решение. Занимаясь прозекторской работой, Самбикин обнаруживает вещество «сильнейшей оживляющей силы», которое появляется в организме только в момент смерти. Оказывается, что небытие таит в себе бытие. Живое вещество мертвых, по мысли Самбикина,

может помочь живым людям. Утопические идеи и медицинские эксперименты героя вписываются в нравственно-философские искания Н. Федорова, которые в XX веке в свете новых изысканий трансформировались в научные разработки темы воскрешения умерших. Однако одержимость героя, проверяющего свои догадки на мозге больного ребенка, обнаруживает в нем фаустовские черты: Самбинкин с непрерывной работой «алчущей» мысли воспринимает умерших людей как материал для обновления мира. Избранный им путь окончательного познания и радикального хирургического преобразования мира, опирающегося только на работу сильного разума, оказывается тупиковым. Исправление несправедливого мироустройства посредством его познания оказывается утопичным.

Платонов-художник вместе с героями романа (каждый из них является носителем определенной авторской идеи) проделывает весь путь поисков идеального мироустройства. В «Счастливой Москве» писатель, проверяя разные утопические идеи исправления мира в контексте построения социалистического рая, смещает центр внимания с великих преобразований пространства и времени на жизнь человека здесь и сейчас. Роман, на наш взгляд, логически завершен и одновременно «драматически открыт» [Спиридонова, 1999, с. 311], что дает возможности для иной, отличной от общепринятой интерпретации его трагического и неоднозначного финала.

Библиографический список

- Гюнтер Х. По обе стороны утопии. Контексты творчества А. Платонова. М.: Новое литературное обозрение, 2012. 216 с.
- Ковтун Н.В., Проскурина Е.Н., Васильев И.Е. Проект переустройства мира и русская проза начала XX века (А. Богданов и А. Платонов) // Сибирский филологический журнал. 2013. № 2. С. 129–140.

Корниенко Н. Основной текст Платонова 30-х годов и авторское сомнение в тексте (от «Котлована» к «Счастливой Москве») // Современная текстология: теория и практика. М.: Наследие, 1997. С. 176–192.

Лысов А. «Счастливая Москва» и «Град всечеловечества»: о концепции культуры в творчестве Платонова // «Страна философов» Андрея Платонова: Проблемы творчества. М.: ИМЛИ, «Наследие», 1999. Вып. 3. С. 131–143.

Никонова Т. «Из одного вдохновенного источника жизни»: общие истины и человеческая жизнь в романе «Счастливая Москва» // «Страна философов» Андрея Платонова: Проблемы творчества. М.: ИМЛИ, «Наследие», 1999. Вып. 3. С. 201–211.

Платонов А. Возвращение. М.: Молодая гвардия, 1989. 204 с.

Платонов А. Деревянное растение. Из записных книжек. М.: Правда, 1990. 47 с.

Платонов А. Счастливая Москва: роман // «Страна философов» Андрея Платонова: Проблемы творчества. М., 1999. Вып. 3. С. 9–105.

Платонов А.П. Счастливая Москва: роман, повести и рассказы. М.: Эксмо, 2010. 720 с.

Платонов А.П. Фабрика литературы: Литературная критика, публицистика. М.: Время, 2011. 720 с.

Русский проект исправления мира и художественное творчество XIX–XX веков: кол. монография / отв. ред. Н. Ковтун, Б. Егоров. М.: Флинта: Наука, 2011. 400 с.

Семенова С. Философские мотивы романа «Счастливая Москва» // «Страна философов» Андрея Платонова: Проблемы творчества. М.: ИМЛИ, «Наследие», 1995. Вып. 2. С. 54–90.

Спиридонова И. «Узник»: образ Сарториуса // «Страна философов» Андрея Платонова: Проблемы творчества. М., 1999. Вып. 3. С. 303–311.

Эйдинова В. «Счастливая Москва» как модификация стиля и слова А. Платонова: структура подмены // «Страна философов» Андрея Платонова: Проблемы творчества. М., 1999. Вып. 3. С. 222–233.

УТРАЧЕННАЯ РОССИЯ КАК УТОПИЯ В ПРОЗЕ И МЕМУАРАХ С.Н. ДУРЫЛИНА

Н. Непомнящих

Написанное С.Н. Дурылиным близко эмигрантской прозе С. Зайцева, И. Шмелева, в их творчестве преобладают произведения с документальной и автобиографической основой, а главной темой становится утраченная Россия прошлого. Дурылин, однако, продолжал жить в послереволюционной России, по своему характеру был скорее внутренним эмигрантом, уходящим от жестокостей современности в инобытие повестей и рассказов, выверенное собственными эстетическими, идеологическими фильтрами. Он создал утопический образ России, которую помнил. Фильтр, через который отобраны факты, образы, языковые средства при создании утопической картины прошлого, – категория памяти.

«Художественная легенда» Дурылина об утраченной дореволюционной России отчасти складывается по универсальным законам. Обращенность к минувшему чаще свойственна тем писателям, что переживают кризис, оказываются на сломе эпох и ощущают себя как последнее, замыкающее звено в классической традиции. Сожаления об утрате прежнего образа жизни, быта, мироустройства, переживание смены формаций как слома культурной парадигмы, – все это ведет к тому, что определяющей в тексте становится «поэтизация утраты», поэтика памяти. Для нее характерно противопоставление прекрасного прошлого нежелательному настоящему, образ прошлого конструируется как мир утопический, аналог «золотого века». В качестве «золотого» времени могут быть выделены как определенная историческая эпоха, внезапно оборвавшаяся, утратившая связь с настоящим, лишившаяся преемственности, а потому канувшая в небытие, так и фрагментарные моменты жизни индивида, например, период

детства, осмысляемый как «золотое», навсегда утраченное время. Именно для такого мироощущения характерны идеализация и детализация прошлого.

Тексты, написанные в свете мифологизации минувшего, имеют не просто типологически схожие черты, но некоторые универсальные нарративные стратегии, а также узнаваемые общие объединяющие их маркеры, присущие им как определенному направлению. Подобные нарративы называют *«ностальгическими»*. В повествовании не только конструируется мир прошлого, но и происходит ценностная переориентация, которая разграничивает «век нынешний и век минувший», объявляя последний безусловной ценностью. В таком повествовании «на самом глубинном уровне – на уровне символических опосредований действия – память включается в конституирование идентичности с помощью нарративной функции» [Рикёр, 2004, с. 124].

Механизм создания подобных нарративов похож: в центре повествования – несколько ярких образов – опорных координат, тех моментов-точек, в которых сосредоточивается концептуальный смысл и на которых заостряется читательское внимание. Далее между ними мысленно прокидываются линии, как в детских раскрасках, и тогда проступает готовый рисунок «по точкам». Этот образ получается изначально заданным опорными координатами. Вне означенного каркаса единства нет, лишь его наличие обеспечивает некий «узнаваемый образ детства» или же «узнаваемый облик эпохи». Дело не в том, насколько полученная картина правдива, скорее в том, что она создана и живет по универсальным законам сознательной и бессознательной избирательной ретроспекции: когда одни элементы укрупняются, другие вовсе исчезают из поля зрения. Воображаемое прошлое, которое реконструируется в результате воспоминаний. У С.Н. Дурылина есть некоторая «идеальная модель» минув-

шего, говорящая не столько о самой ушедшей реальности, сколько об авторском мировоззрении. В повествовании становится важным не столько его событийное содержание, сколько выражение различными нарративными способами авторских идеалов. Книги «В родном углу: чем жила и дышала старая Москва», «Чертог памяти моей (Записки Ельчанинова)», «Сударь-кот» и роман «Колокола» – дурылинские хроники замкнутых миров: отдельного человека, семьи, города – протяженностью от рождения до смерти или разрушения. Это те ключевые тексты, в которых категория памяти становится определяющей, а картины прошлого слагаются в единую герметичную дурылинскую вселенную, имя которой *Святая Русь*, уподобленная граду Китежу.

Дурылин последовательно в самых разных работах и статьях противопоставляет две России: условную «Россию Го голя и Щедрина» («Чичиковых, Держиморды») и «лесковскую и тютчевскую Русь» – «Русь преподобного Серафима», Русь старца Зосимы, «Святую Русь». Первая для него – российская империя, государственность, которой Россия не исчерпывается. Вторая внеисторична: «Пушкинские Пимен, няня, герои “Капитанской дочки”, Зосима, Макар Иваныч, “Подросток”, некоторые другие герои Достоевского, Лиза, Лукерья Тургенева, Влас Некрасова, юродивые Глеба Успенского, Каратаев, юродивый Гриша Толстого, владыки, пророки, иконники, странники, миссионеры Лескова – существовали в слове... Все перечисленные здесь лица, взятые со всех путей и троп русской жизни – все это не история» [Дурылин, 2014, т. 2, с. 653]. Писатель сетует, что история учитывает лишь «шум», войны, политические события, тогда как праведная жизнь течет тихо. Он хотел бы видеть «Историю святой Руси» в противовес «Истории государства Российского»: «Не Российская империя Николая Павловича, а “Святая Русь”, возглавляемая святыми, Сергиями

и Серафимами, и продолжаемая в ряду других, смиренно-молитвенно и деятельно-любовно несущих “иго Христо-во”» [Дурылин, 2014, т. 2, с. 658]. Отчасти его собственная проза становится такой проективной историей Святой Руси, повествуя о смиренных мирских праведниках, по словам художника Нестерова, друга Дурылина, «о торжестве их прекрасной жизни над “скверной” житейской»¹. Такова была концепция, в рамках которой Дурылин писал свою «повесть русской веры» вслед за Лесковым.

Галерея лесковских праведников, названная им «Божественной легендой православия», становится образцом для создания собственной подобной галереи. В Святой Руси Дурылина живут идеализированные люди прошлых эпох, они же – люди искомого Невидимого Града, которым приданы черты людей реальных через отсылку к социальной роли (купцы, приказчики, сторожа, священники, няньки и т.д.). Психологический портрет персонажа, его психическая индивидуальность гораздо менее важны, чем символический социальный статус и его религиозная атрибуция – все они прежде всего носители идеи православия. Положительные герои обязательно подают пример спасения посредством жертвенной жизни во имя Христа – будь то жертва в миру или монашестве.

Дурылинская «Святая Русь» – страна людей простых и смиренных, похожих на его собственную мать и бабушку. Россия в его книге воспоминаний «В родном углу» населена персонажами тихими, богомольными и добродушными: «Но было много и покорности, и внутреннего благого принятия жизни и судьбы» [Дурылин, 2017, с. 149].

¹ Письмо М. Нестерова С. Дурылину // М.В. Нестеров, П.Д. Корин, Р.Р. Фальк и другие художники в жизни С.Н. Дурылина (по документам альбома Дурылина в РГАЛИ) [Электронный ресурс]. URL: <https://rgali.ru/obj/15127509>

В мире, воплощенном в его книгах, личное благо героя всегда неотделимо от всеобщего блага – оно лишь часть чего-то большего: семьи, дома, монастыря, города, соборного мира России. Для Дурылина столь же значимым, как и для Лескова, оказывается поиск идеала, однако в отличие от Лескова, его идеал имеет четкий облик обязательного воцерковления, вне «церковной ограды» спасения нет, потому столь значимыми в его прозе становятся *образы храма и колокольного звона* [Мотеюнайте, 2009, с. 328–337].

Книга «В родном углу: чем жила и дышала старая Москва» начинается с подробной истории прихода Богоявления, на территории которого проживала семья автора. У идеального мира утраченной России несколько корневых опор-координат, и приход, символизирующий соборность прежней Руси, чуть ли не самая главная: «Приход был так **велик и обилен** народом, что, начав обход прихожан с первого же дня Пасхи, причт еле-еле заканчивал его к Фоминной неделе, а иногда и не успевал закончить...» [Дурылин, 2017, с. 35]. Приход описан как отдельный город со своей отдельной историей. Всячески подчеркиваются его величина, многолюдство, обильность. Это отдельный мир, где крепка вера. Он «велик и обилен», как сама Россия: «*Полон был храм* и на Преображенье: **всем** хотелось получить освященное яблоко – и староста... оделял яблоками **тысячи** богомольцев. (...) Превосходный обычай! Не было в тот день **ни одного** нищего, который не разговелся бы освященным яблоком!» [Дурылин, 2017, с. 35]. Круглый год в храме многолюдно: «*Множество* народу бывало в храме и на зимнего и на вешнего Николу... Перед образом пылали *огромные пудовые* свечи, возжигаемые взамен *тысяч* трехкопеечных и пятикопеечных свечей» [Дурылин, 2017, с. 36]. Здесь на праздники так тесно, что не берут детей: «В Великом посту... был в церкви *неисчислимый наплыв* исповедников и

причастников. В пасхальную ночь только начинали ударять в *большой (легко сказать, 1000-пудовый колокол!)* на высокой колокольне, на самом верхнем ярусе которой испокон веку было гнездо сокола, а церковь уж *полным-полна: стоят плечом к плечу... Истово крестятся, низко кланяются. Теснота была так велика, что свечи чадили и гасли от спертости воздуха...*¹ [Дурылин, 2017, с. 36]. Эта полнота – полнота самого бытия, веры, безвозвратно утраченных после революции. В книге есть противопоставление пустоты сегодняшнего храма той прежней его наполненности радостными, верующими людьми.

Каковы же механизмы создания образа утопически прекрасной Святой Руси в прозе Дурылина? Реальность, которую он с любовью описывает, пересоздается в воображении посредством нарратива, оформленного как воспоминание. У подобных нарративов есть нечто общее. С. Бойм выделяет два типа ностальгических нарративов: для первого характерна интенция утверждения «правды жизни», он «пытается восстановить или построить вновь мифический коллективный дом»: «Первый тип ностальгического повествования ставит акцент на „ностос” и пытается восстановить или построить вновь мифический коллективный дом. Ностальгия этого типа утопична и тотальна, связана с символическим / метафорическим и внеисторичной „перестройкой действительности”. Тотальное ностальгическое повествование убедительно и соблазнительно, оно утверждает, что речь идет вовсе не о ностальгии, а о правде жизни. Ностальгический нарратив второго типа ставит акцент на втором слагаемом – „альгия”, на тоске и тосковании. Его интересуется не предмет, а процесс, воспоминание как таковое, любование ускользающей деталью, фрагментом. Метонимическая деталь является якорем памяти, а не эмблемой прошедшего золотого

¹ Выделения в тексте наши и будут расшифрованы далее. – Н.Н.

века» [Бойм, 1999, с. 90–100]. Дурылин совмещает в своих книгах оба модуса: и концептуализацию утраченного прошлого как единственного истинного бытия в противовес наступившей ложной послереволюционной реальности, и любовование каждой значимой, сущностной («концептуальной») деталью того истинного мира, который был отвергнут и отодвинут в небытие нынешней действительностью.

В его нарративе «утопичность и тотальность» реализуются в некоторых универсальных образах и кодах, а претензия «на правду жизни» проявляется в *стратегиях языковой генерализации и эмоционального кодирования*. Термины *стратегии языковой генерализации и эмоционального кодирования* почерпнуты у лингвистов, проводивших интереснейший эксперимент по анализу устных историй иркутян о прошлом. Результаты работы изложены в книге «Советское как дискурсивный феномен» (Иркутск, 2013), где авторы-лингвисты, опросившие несколько десятков информантов о жизни советского Иркутска, обнаружили, что у всех этих устных историй-воспоминаний есть одно общее свойство: в рассказах самых разных по социальному статусу информантов абсолютно одинаковы языковые средства, которыми говорящие стремятся придать статус достоверности, всеохватности, универсальности их опыта.

Языковые и дискурсивные маркеры конструирования образа прошлого у Дурылина ничем не отличаются от тех, что называют в своей книге иркутские филологи, это прежде всего стратегия эмоционального кодирования (обозначена курсивом в цитируемых отрывках). Например, в описании крестного праздничного хода эмоциональным кодированием будут особо выделяемые автором яркие цвета одежды прихожан, создающие красочную картинку: **«Всю Фомину неделю и всю Мироносицкую каждый день** идут по переулку эти добровольные крестные ходы на фабрики и мастерские, – и

столько народу за ними увидишь: **все**, даже пожилые люди, *принаряжены, все в обновах, и черного ни на ком нет, все в цветном, в розовом, палевом, а кто постарше – в густосинем (кубовом...) либо в темно-малиновом*. Несут образа, поют...» [Дурылин, 2017, с. 35–36]. Кроме того, у Дурылина интенция к утверждению тотальности его взгляда на прежнюю Русь проявляется также в использовании повторяющихся лексических средств со значением величины, всеобщности и полноты, иначе говоря, в стратегии генерализации (жирное выделение в цитируемых отрывках). Это местоимения всеобщности: *весь, вся, все, всё; всякий, любой; каждый*, помимо того, «семантическим и прагматическим партнером *всё-слов* оказываются *ничего-слова*», которые тоже отчетливо выявляются в цитируемом отрывке о крестном ходе.

Описанный механизм работает и далее: те же приемы языковой генерализации используются для иллюстрации тотального довольства, сытости дореволюционной Москвы, утверждения, что столица была «городом хлебным». Если первая опорная координата (приход Богоявления) указывает на метафизическое измерение и хлеб духовный, то вторая заключается в создании образа утопии прошлого – «хлеб насущный». О голодных послереволюционных годах Дурылин напрямую не говорит, он лишь подробно излагает, насколько благополучна и сыта была прежняя Москва, никто в старой хлебосольной столице не мог умереть от голода: «Ржаной *хлебушка* по копейке за фунт был доступен **всякому**» [Дурылин, 2017, с. 43]. «Хлебушка» с суффиксом субъективной оценки здесь есть то самое языковое средство «эмоционального кодирования», а определенное местоимение «*всякому*» – генерализация.

Повествование в этой части насыщено пространными описаниями различных сортов хлеба, видов пекарен, разновидностей блинов, пирогов, разнообразных продовольствен-

ных магазинов и лавок с мясом, икрой, рыбой, чаем и прочими продуктами, с длинными рядами перечислений: «”Колониальных” товаров в лавочках этих было не так уж много: чай, кофе, перец, гвоздика, но товаров ”русских”, нужных для повседневного житейского обихода, было **полным-полно**: хлеб, баранки, мука, крупа, сахар, конфеты, печенье; дешевые сорта рыбы (сельди, вобла); колбасы, свиная грудинка, сыр, масло – русское, сливочное, постное; грибы сушеные и соленые, соленые огурцы, капуста, крахмал, синька, мыло, керосин, даже дратва. Все это было под рукой у **любой хозяйки**, и все это вдобавок отпускалось с охотой в долг на заборную книжку, уплата по которой производилась в дни получек жалованья» [Дурылин, 2017, с. 45].

Главенство, однако, принадлежит именно хлебу: «Но черный хлеб в **любом количестве** можно было достать **во всякое время** дня и **в любой** мелочной лавочке, торговавшей “колониальными” товарами. Лавочки эти были на **всяком** углу, думается, в минуте, в двух от **любого покупателя** по его месту жительства. В пекарнях же выпекалось *множество* сортов хлеба. Из ржаной муки выпекали пеклеванный (из намелко смолотой и просеянной ржаной муки), бородинский, стародубский, рижский. Из пшеничной муки сорта были *неисчислимы*: «французские булочки» простые, с поджаристым загибом, обсыпанные мукою; маленькие копеечные французские хлебцы, именовавшиеся попросту «жуликами»; витушки из перевитых жгутов крутого теста; саечки, обсыпанные маком или крупной солью; сайки простые, выпекавшиеся на соломе, *с золотыми соломинками*, приставшими к исподу; калачи крупные и калачи мелкие и т.д. и т.д. *Самым распространенным* сортом пшеничного хлеба в народе был ситник (или ситный) по пяти и по семи копеек за фунт. Семикопеечный выпекался с изюмом» [Дурылин, 2017, с. 46]. В повести «Чертоги памяти

моей (Записки Ельчанинова)» аналогией рассказам о хлебе может служить столь же подробное описание секретов разных сортов калужского теста, которыми владела семья автора-рассказчика.

Невозможно не вспомнить в связи со столь подробными кулинарными описаниями изобильные картины еды у И.С. Шмелева и других писателей-эмигрантов. Образы традиционных блюд, обильной еды – одна из самых древних универсалий. Функция «пищевого кода» в литературе может быть разной, в том числе «пища выступает и как объект описания вещного мира, и как собственно микроидентификатор социальных групп, и как система идентификации национальных личностных ценностей» [Поздеев, 2013, с. 201]. В аспекте темы ностальгии образы памятных блюд, приуроченных к определенным датам, религиозным праздникам, формируют осязаемую связь с утраченным бытом, берут на себя роль поддержания обряда, напоминая об ушедшем в новых условиях (таковой, например, была выпечка дома к Пасхе куличей в советское время). Образы еды, пищевые привычки и обряды, связанные с теми или иными блюдами, – наиболее частотные в «мемуарных» нарративах и одновременно наиболее древние, архаичные, потому они вполне закономерно вписываются в общую канву ностальгического нарратива как наиболее яркие объединяющие образы и мотивы.

Какие еще «элементы памяти», возведенные в ранг универсалий, выступают в качестве «символических опосредований» для конструирования «идентичности» с помощью ностальгического нарратива? Можно выделить еще как минимум два утверждения, мифологизирующих утраченную действительность, оба повторяются как в устных рассказах иркутян об их жизни в советском Иркутске из упомянутой выше книги, так и в ностальгическом нарративе Дурылина: 1) высокая «покупательная сила рубля», 2) трезвость

в противовес современному пьянству («почти никто не пил»). Каждому, наверное, попадалась на глаза картинка с изображением советского рубля, рядом с которым дотошно расписано, сколько и чего было можно приобрести на 1 советский рубль. Любопытно, что в книге Дурылина есть нечто похожее: он приводит в качестве доказательства изобильности жизни в «царской дореволюционной России» те же самые выкладки: «Татьяна Львовна Щепкина-Куперник однажды, в начале 1890-х годов, побилась об заклад с приятельницей А.П. Чехова Л.С. Мизиновой, что на один рубль подарит ей 20 нужных предметов и каждый из них будет ценою в пятак. Мизинова заранее считала себя выигравшей пари. Но вот что подарила ей Татьяна Львовна: из съедобных вещей: 1) французскую булку, 2) пеклеванный хлеб, 3) большой вяземский пряник, 4) медовую коврижку («батон»), 5) плитку шоколада; из предметов туалета и хозяйства: 6) казанское мыло, 7) кокосовую мочалку, 8) черный английский пластырь, 9) розовый пластырь, 10) катушку ниток, 11) пачку иголок, 12) пачку булавок; из предметов писательского обихода: 13) тетрадь, 14) 10 листов почтовой бумаги и 10 конвертов, 15) 5-копеечную городскую марку, 16) карандаш Фабера, 17) красный карандаш его же, 18) ручку-вставочку, 19) дюжину стальных английских перьев, 20) резинку для стирания карандаша и чернил. Каждый из этих 20 предметов, полезных, высокооборотных, стоил пятак. Мизинова должна была признать, что проиграла пари (со слов Т.Л. Щепкиной-Куперник, август 1942). Такова была покупательная сила пятак полвека назад!» [Дурылин, 2017, с. 55].

Утверждение, что народ был раньше менее пьющим тоже встречается в ностальгических нарративах регулярно, см. иллюстрацию, где первое высказывание взято из книги «Советское как дискурсивный феномен», а второе – из книги Дурылина.

Первый способ выражения усиленного отрицания – это отрицательные местоименные НИ-слова (*никто, ничто, никакой, нисколько, нигде, никуда, никогда* и др.) и местоименные образования с **БЫ ТО НИ БЫЛО** (*кто бы то ни было, что бы то ни было, какой бы то ни было* и др.). *Чтобы нас кто-то обижал там – никогда; А мы же тогда практически не пил никто* (Соловьева); *Никто никого не боялся, чтоб столько хулиганов – не было такого. Идешь по городу и не боишься – что в час, что в*

ки, разносчики, приказчики — мог греться чайком всюду, всегда и постоянно, так как некоторые чайные торговали всю ночь напролет.

Чай был сущим благодетелем этого трудового лада. Вместо того, чтобы обогреться на спиртовых парах, что не вело к добру ни прежде, ни теперь, когда так широко была развернута (до войны) продажа водки распивочно в kiosках и буфетах, этот озябший люд обогревался мирно чайком, не ведущим ни к какому буйству и разорению. Не раз приходилось мне слышать от пожилых рабочих и от извозчиков:

— Каждый день Богу молюсь за того, кто китай-

Подобные обобщения носят скорее эмоциональный характер, они становятся теми универсальными «ностальгическими» маркерами, по которым можно опознать картины «утопического», а не реального прошлого: для исторической правды и социологической достоверности необходимо опираться на документы и статистически достоверные цифры. Важно понимать, что образы, которым придана форма «воспоминаний», объективность в которых конструируется их авторами посредством приемов языковой генерализации и эмоционального кодирования, далеки от объективности, но чрезвычайно хороши для создания определенного «светлого образа» утраченного прошлого.

Еще одно принципиально важное свойство прозы Дурылина – обилие повторов, речевых штампов и образных клише, которые связаны с желанием подчеркнуть устойчивость утопического мира, напоминающего отчасти мир детский. Так, выявленные дословные совпадения в повести «Сударькот» и «В родном углу» касаются описаний дома Дурылиных, просторного сада при доме, смены времен года, доброй бабушки, обязательной в мире ребенка. Пространства дома

и сада мыслятся как идиллические со всеми присущими им идиллическими топосами.

«Сударь-кот» (семейная повесть)	«В родном углу» (1928–1953)
<p>Сад начинался у дома обмазанными по стволам глиною яблонями, тонкими, хрупкими вишнями, а далее сад густел кустами цепкой, густой малины, колючим крыжовником, черною и красною смородиною... Сад весною был розово-бел, и снежок, легкий и душистый, густо покрывал траву, когда кончался вешний цветень; в ольшанике, в орешнике, в гущине пели соловьи, а к осени, в устоявшейся тишине, в конце августа, слышно было, как падают яблоки, туго и нехотя отрываясь от ветки, в скошенную, слегка озолоченную траву, – и рябина крупнела красными гроздьями... Сентябрь все золотил и, позолотив, отнимал золото лист за листом.</p> <p>И т.д. про все месяцы вплоть до «В апреле была снова зелень и душистая беля весны, и в начале мая запевал первый соловей» [Дурылин, 2014, т. 1, с. 285–286].</p>	<p>«Весна, лето, осень, зима были у нас не как у городских детей: с раннего детства смену времен года мы узнавали по веселым проталинкам в саду, занесенном снегом, по <i>первым подснежникам, пробивавшим синей своей головкой тонкую ледяную корочку</i>, по вишням, белеющим в первоцвете, по <i>знойным полудням с цветущим жасмином, с жужжащими пчелами, по яблоням, гнущимся от спелых краснобоких плодов, по пышным георгинам</i>, надменно красующимся над <i>золотым листом</i>, покрывшим дорожки» и т.д. [Дурылин, 2017, с. 136–136].</p>

Сад в прозе Дурылина всегда выступает определенным концептом, «замещением» утраченного человеком небесного сада Эдемского, первоначального безгреховного Рая. Детство есть именно такой период «младенческой чистоты», потому дети в его книгах обязательно играют в саду: такие сцены есть в повестях «Сударь-кот» и «Чертог

памяти моей (Записки Ельчанинова)». Ушедшая Россия тоже «наш сад», вырубленный, уничтоженный, сгинувший. Все низвергнутое после революции христианское прошлое становится в прозе Дурылина утраченным «домом» и садом при нем. В его прозе происходит глобализация метафоры дома и детства: человечество, утрачивая «детскость», утрачивает райский сад.

Расставшись с культурой, возвращенной христианством, новая революционная реальность лишается устойчивости, корней: «Нужно было любить, хранить и давать спокойно в прочной почве расти своему родовому дереву, чтобы спокойно и нежно могли расти эти деревья с розовыми цветами и запахом. Им сто лет. Их хранит благой и верный Садовник. Но он малосилен, если ему не союзник попечительный и крепкий Хозяин. Только то и прочно, где они действуют вместе. Только это и зовется культурой. Для того чтоб сто лет росло и каждый год покрывалось розовыми цветочками это персиковое дерево, нужно было, чтобы Хозяин сто лет поддерживал хранительный стеклянный свод над хрупкими цветами и давал заботливое тепло в оранжерею и чтоб никто не мешал ему в этом. Так выращиваются цветы культуры – созидаются храмы, собираются библиотеки, наполняются картинные галереи, охраняются парки и цветники» [Дурылин, 1991, с. 242–243].

Еще один постоянный идиллический ландшафт в книгах автора – ржаные поля с васильками и жаворонками высоко в небе над ними. Повторяемость – простейший прием мнемоники. Восстановить утраченное хотя бы умозрительно способна лишь память, потому память становится той универсалией в творчестве Дурылина, которой подчинено все: от темы до жанра. Изображая прежнюю до-революционную жизнь, писатель создает внутри художественного мира собственной прозы устойчивые концепты-

мифологемы, которые И. Едошина называет «сущностными понятиями русской культуры»¹ [Едошина, 2010, с. 305], можно их также назвать, пользуясь термином Ю. Степанова «константами русской культуры»². Клишированные описания, больше похожие на рассказы о «временах года» в детской хрестоматии, в текстах о прошлом задают важные опорные координаты. В представлении Дурылина литература есть не столько поиск нового, сколько донесение вечного, а потому повторяющиеся мотивы, сюжетные ситуации, образы в его прозе не только и не столько суть «реалии», сколько «идеи» и символы. Все они призваны утверждать важнейшую идею автора – идею утраченного Рая, воплощенного в образе дореволюционной России. Концептов с негативной коннотацией в его прозе практически нет, что он сам прекрасно чувствовал: «Я начал осенью повесть <...> Теперь ее перечел – и подумал: какие у меня все хорошие люди! А ведь есть на свете и плохие, и даже отвратительные! Писатель должен кажется, давать и отвратительных, но я не могу. Остается, значит, выбирать темы, где отвратительным просто нет и места, где уклад жизни, напев жизненный умиряет и разотвращает отвратительное» [Дурылин, 2014, т. 1, с. 857].

¹ См. у И.А. Едошиной: «Дурылин не создает из своих детских впечатлений лубочной картинки купеческого быта, не скрывает его противоречивости, а подчас и драматизма. Однако его мемуарная проза окрашена таким искренним чувством любви к счастливому и, несмотря ни на что, радостному прошлому, что читатель невольно оказывается во власти авторских воспоминаний и ему открывается смысл их названия. Быть «в родном углу» – это означает быть человеком, в котором прошлое всегда корректирует настоящее и составляет самую основу его жизни. Воспоминания Дурылина объединяет слово «угол», которое является в данном случае не метафорой или любым другим тропом, а *понятием, сущностным для русской культуры*» [И.А. Едошина, 2010, с. 305].

² Термин Ю.С. Степанова, автора «Словаря констант русской культуры».

Итак, прошлое России у Дурылина «утопично и тотально», чаще всего оно изображается по некоторому умозрительному образцу, отдельные опорные константы повторяются от книги к книге, ибо концептуально важны для воссоздания картины воображаемой утраченной реальности, похожей скорее на землю обетованную, нежели на историческую Россию. Утопизированный образ страны совпадает как в мемуарной, так и в художественной прозе, воплощается в концептах полноты, процветания, изобилия, приволья, в образах прихода-храма, отчего дома, прекрасного сада и др. Это «вещный» мир прошлого, где вещи суть «сущностные для русской культуры понятия, идеи», благодаря которым воссоздается канувший в небытие облик Святой Руси.

Статус истинности и непреложности дурылинского ностальгического нарратива конструируется во многом посредством эмоционального языкового кодирования и стратегии языковой генерализации. Наблюдения за языком, которым написаны его мемуары, за авторскими стратегиями, сквозными мотивными и концептуальными повторами, позволяют увидеть, каким образом в художественном сознании Дурылина структурируется образ Святой Руси – изобильной страны усадеб, садов, колокольных звонов, смиренных мирских праведников. Это земля богомольная, хлебосольная, жители которой духовно прекрасны, и каждый нищий на Преображение одарен яблоком. Однако представленная таким образом Русь столь же мифична, как легендарный Китеж или взыскуемый Незримый Град.

Библиографический список

Бойм С. Конец ностальгии? Искусство и культурная память конца века: Случай Ильи Кабакова // Новое лит. обозрение. 1999. № 39. С. 90–100.

Дурылин С.Н. В своем углу. М., 1991. 336 с.

Дурылин С.Н. В родном углу: чем жила и дышала старая Москва. М., 2017. 592 с.

Дурылин С.Н. Рассказы. Повести и хроники / сост. А.И. Резниченко, Т.Н. Резвых. СПб.: Владимир Даль, 2014. Т. 1. 777 с.

Дурылин С.Н. Статьи и исследования 1900–1920-х годов / стат. и коммент. А.И. Резниченко, Т.Н. Резвых. СПб.: Владимир Даль, 2014. Т. 2. 861 с.

Едошина И.А. Мифологема угла: тексты С.Н. Дурылина в пространстве русской культуры начала XX века // С.Н. Дурылин и его время: Исследования. Тексты. Сер.: Исследования по истории русской мысли. М., 2010. Т. 14. С. 290–330.

Зильберман Н.Н., Мишанкина Н.А. «Советское» в рефлексии пользователей интернет-сообществ // Вестник ТГУ. Филология. 2017. № 47. С. 39–56.

Михалева О.Л., Рачёва А.А., Ташлыкова М.Б., Стародворская Е.В., Сумарокова Е.В. Советское как дискурсивный феномен. Иркутск, 2013.

Мотеюнайте И.В. Юродские слезы, колокольный звон и русская история (о способах символизации в романе-хронике Дурылина «Колокола» на примере образа юродивого) // Теория традиции: христианство и русская словесность. Ижевск, 2009. С. 328–337.

Поздеев В.В. Функция еды в романе И.С. Шмелева «Лето Господне» (восприятие детским сознанием) // Russische Küche und kulturelle Identität / Hrsg. V.N. Franz. Universitätsverlag Potsdam, 2013. С. 189–201.

Рикёр П. Память, история, забвение. М.: Изд-во гуманитарной литературы, 2004. 728 с.

ПРОСТРАНСТВО АНТИУТОПИИ В НОВЕЛЛЕ С. КРЖИЖАНОВСКОГО «БОГ УМЕР»

А. Мансков

Сергей Кржижановский – самобытный русский писатель польского происхождения, один из ярких представителей русского модернизма. На протяжении всей жизни он считал себя прежде всего философом, а потом уже писателем. В его произведениях обнаруживаются многочисленные отсылки к различным философским системам: от Античности до Нового времени. Вслед за Ф. Ницше, провозгласившим смерть Бога¹, С. Кржижановский в новелле «Бог умер» переосмысляет известный постулат. В тексте произведения автор изображает пространство *антиутопии* и секуляризованное будущее человечества. Его жители стремятся не к познанию, но к отрицанию бытия Бога. Идея веры подвергается критике и гонениям. «Самое понятие “Бог” давно было отдумано, изжито и истреблено в мозгах. Комиссия по ликвидации богопочитаний не функционировала уже около столетия за ненадобностью. Правда, историки писали о кровавых религиозных войнах середины XX и начала XXI столетия, но все это давно отошло и утишилось» [Кржижановский, 2001, т. I, с. 259]. В теологическом дискурсе вся история человечества представляет собой уход от Бога. В новелле С. Кржижановский сюжетно проводит последнюю черту, к которой подошел человек. За ней нет ничего, кроме зияющей бездны или всепоглощающей тьмы. Без Бога все пусто: гаснут звезды, исчезают звуки букв, умирает поэзия. Автор новеллы осознает, что при отсутствии духовной опоры свою прочность утрачивают и основы мироздания:

¹ В работе «Веселая наука» Ф. Ницше отмечает: «Разве мы не слышим еще шума могильщиков, погребавших Бога? Разве не доносится до нас запах божественного тления? – и Боги истлевают! Бог умер! Бог не воскреснет!» [Ницше, 1997, с. 446].

«...бездна, расшвыряв звезды, смыв орбиты, восстала, грозя смертью и земле» [Там же, с. 262].

В художественной прозе С. Кржижановского особым образом отмечен тип *душевнобольного героя*. Так, в повести «Клуб убийц букв» автор объясняет высокий рост психических заболеваний следующим образом: «Дело в том, что в эпоху, о которой рассказ, количество душевнобольных непомерно возросло. Все усилия науки не могли справиться с этим бедствием, слишком тесно связанным с ростом психических нагрузок и кривизнами быта» [Кржижановский, 2001, т. II, с. 72]. В новеллах писателя душевнобольными считаются люди, воспринимающие мир визуально по-другому. Как правило, они отвергнуты обществом и изолированы от него. В этом отношении достаточно показательным является герой новеллы «Грайи», воспринимающий мир наоборот: «<...> перед расширенным зрачком Цекуса горы стали на свои вершины, деревья потянулись, точно сталактитовая поросль, комлями вниз; под ногами зазияло небо с оброненными в бездну звездами» [Кржижановский, 2001, т. I, с. 158]. Вследствие этого, отмечает повествователь, старый Цекус «был помещен для наблюдений и опытов в изолированную камеру офтальмологической клиники» [Там же]. Намеченная писателем тенденция в тексте новеллы лишь усиливается. Достаточно заметно это в эпизоде, когда для офтальмологических экспериментов отбирают подопытных: «Были собраны – из больниц, богаделен, домов призрения – в одно место все слепцы. Добровольцев пока не находилось <...> Исцеленные по большей части обнаруживали те же – цекусовские симптомы специфической тревоги и депрессии. Но их быстро изолировали в особую санаторию для привыкающих» [Там же, с. 159].

Образ душевнобольного героя репрезентативен и в новелле «Бог умер». Люди, верующие в Бога, считаются душевнобольными и находятся под врачебным надзором.

В произведении С. Кржижановского феномен веры обретает научное толкование: «...самая возможность существования и развития вер в богов была объявлена результатом действия болезнетворных токсинов, ослаблявших из века в век внутричерепную нервную ткань. Был открыт и уловлен стеклом микроскопа даже особый *fideococcus* – вредитель, паразитирующий на жировом веществе нейрона, деятельностью которого и можно было объяснить “болезнь веры”, древнюю *maniareligiosa*, разрушавшую правильное соотношение между мозгом и миром. Правда, мнение это оспаривалось Нейбургской школой нейропсихологии, но массы приняли *fideococcus'a*» [Там же, с. 261]. Мотив врачевания пациентов, страдающих «болезнью веры», аллегорично отсылает к новелле «Грайи» и истории Дядя из повести «Клуб убийц букв»¹. Люди, страдающие от *maniareligiosa*, изолируются от общества. К ним применяются насильственные медицинские действия: «Заболевавших верою в Бога (таких было все меньше и меньше) тотчас же изолировали и лечили особыми фосфористыми инъекциями – непосредственно в мозг. Процент излечимых был доведен до 70–75,

¹ Речь идет об эксперименте доктора Ненетти, совершившего открытие бактерий, паразитирующих на мозге человека. «Виброфаги, введенные особой инъекционной иглой под мозговые оболочки, тотчас же, стремительно множась, нападали, как гусеницы, на ветви плодовых деревьев, на разветвления выводящих нервов, сгучиваясь главным образом у места их выхода из-под мозговой коры; виброфаги не были, в точном смысле этого слова, ни паразитами, ни сапрофитами, – пробираясь внутрь нейрилеммы, крохотные хищники эти пожирали не материю, а энергию, то есть питались вибрациями, энергетическим разрядом нервных клеток; заполняя все выходы нервной энергии, застыв мозгу все его окна в мир, бактерии эти как бы перехватывали мозговые сигналы и разряды, перерабатывая вибрации нервных волн в движения своих крохотных телец. Открытие это давало возможность Ненетти-старшему приступить наконец к опыту, к которому он готовился всю жизнь» [Кржижановский, 2001, т. II, с. 68].

человеческий же остаток, сопротивлявшийся инъекционной игле, так называемых “безнадежно надеющихся”, селили на малом острове, прозванном – неизвестно кем и почему – “Островом Третьего Завета”» [Там же].

В этом случае значимо название места, куда изолировали заболевших верою в Бога людей – «Остров Третьего Завета». Выбор такого названия для острова, являющегося колонией душевнобольных, нельзя назвать случайным. Упоминание «Третьего Завета» выступает эксплицитной интертекстуальной отсылкой к религиозно-мистическому учению, возникшему в Средневековье и окончательно оформившемуся в XX столетии. Цель учения – преобразование мира посредством нового Божественного Откровения. Концепция разрабатывалась мистиками (И. Флорский, Э. Сведенборг), философами и богословами. В России религиозное учение получило распространение в начале XX века благодаря идеям Н. Бердяева, В. Розанова и Д. Мережковского. Последний стал идейным вдохновителем концепции «Третьего Завета», ставшей позднее духовным течением, связанным с переосмыслением традиционных религиозных и культурных ценностей. С. Кржижановскому были известны идеи средневековых богословов. Более того, стоит учитывать и то, что огромное культурологическое влияние на него оказал символизм, ярким приверженцем которого был Д. Мережковский. Метатекстовое обращение к учению «Третьего Завета» является своеобразным кодом, позволяющим рассматривать идейно-тематическое содержание новеллы в символистской парадигме. Это объясняет и ницшеанские идеи, отраженные в произведении: необходимо учитывать влияние известного философа на эстетику Серебряного века и русский символизм в частности.

С Д. Мережковским С. Кржижановского сближает и сходство мировоззренческих установок. Н. Бердяев писал о прологе учения «Третьего Завета»: «Д.С. Мережковский совре-

менный, новый человек, человек нашего зыбкого времени. Он сам себя не знает, не знает, что в нем подлинно и онтологично, и что призрачно и нереально... Он по-своему очень искренний человек, ищущий веры и мучающийся... Силы веры в нем нет, он скептик, страшась смерти, но перед людьми он всегда предстает с догматическими формулами своих исканий веры, всегда напряженных и взволнованных» [Бердяев, 1994, с. 388]. Такое описание в известной мере применимо и к С. Кржижановскому. Сходство взглядов этих людей объясняется особенностями культурного контекста, ощущением зыбкости времени. Несмотря на разницу в возрасте, общими для них являются колебание между верой и атеизмом, постоянный скепсис и экзистенциальный страх смерти. Сближают их мировоззрение и пессимизм в восприятии реальности. Для обоих мыслителей мир априори эсхатологичен. В Жуков в работе «Третий завет Мережковского» отмечает: «Современный мир, по Мережковскому, никогда еще в истории второго человечества не стоял так близко к Концу, как сейчас; предсказываемая им скорая гибель Европы (“христианской всемирности”) если и не будет концом человечества, то станет знаменем Конца. Безрелигиозность, зияющая пустота “слишком благополучного христианства”, являясь, с одной стороны, низшей точкой падения второго человечества, с другой – есть необходимое условие его будущего воскресения. В этом смысле, утверждает Мережковский, современные люди, люди Конца, как никогда близко находятся к пониманию Иисуса Неизвестного» [Жуков, 2020].

Подобно Д. Мережковскому, С. Кржижановский поднимает в новелле проблему утраты веры в Бога. При этом он использует ту же образную систему, что и его предшественник, однако в определенном смысле идет дальше. Если в «Иисусе Неизвестном» есть надежда на воскрешение (освобождение и обновление человека и мира), то в новелле «Бог умер» она невозможна. Особенности осуществления религиозного

культы на острове «Третьего Завета» вызывают непосредственные ассоциации с теософской доктриной Е. Блаватской, получившей широкое распространение в конце XIX – начале XX столетия: «На русский оккультизм XX века <...> оказала влияние именно Блаватская» [Егоров, 2007, с. 199]. Согласно ее учению, представляющему собой синтез науки и религии, в будущем все человеческие конфессии должны быть объединены в одно общее вероисповедание. Эта идея необычным образом преломляется в рассматриваемой нами новелле.

Для устранения симптомов веры создается специальное больничное учреждение, в котором подобное лечится подобным. «Здесь, за сомкнувшейся высокой стеной для неизлечимо верующих, была построена даже “опытная церковь”» [Кржижановский, 2001, т. I, с. 259]. Ее необычность состоит, прежде всего, в том, что она сочетает в себе символику различных человеческих религий – христианства, ислама, индуизма. «Опытная церковь была просторной сводчатой комнатой, с верхним светом. Она была оклеена серыми обоями с чередующимися вдоль длинных полос четкими изображениями: крест – полумесяц – лотос; крест – полумесяц – лотос. У центра комнаты – круглый камень. На камне – курильница. Все» [Там же, с. 260]. Абсурдность ситуации заключается в том, что молитвенное обращение к Богу осуществляется под врачебным контролем: «...больные верой, расставленные шеренгами вокруг круглого камня, молились, под наблюдением врачей» [Там же]. Эпизод молитвы символично обрамляют тюремные и больничные образы (построение людей в шеренги, наблюдение за ними). Таким образом создается гротескный образ религиозного культа Острова Третьего Завета, подчиненный машинерии государства будущего.

Исключение лишь момент осознания больными «*mania-religiosa*» факта смерти Бога. Он нарушает четко функционирующий уклад. Результатом этого становится уход больных с острова: «Остров Третьего Завета опустел» [Там же].

При этом в финальной части новеллы происходит обратный процесс – вся земля становится Островом Третьего Завета: «Островок точно раздвинул берега, расплодился по всей земле, отдавая ее царству безумия. Люди, запуганные катастрофами, затерянные среди пустот, прозявавших из душ и из пространств, трепещущим стадом сбились вокруг имени Бога: “это кара за века неверья” – гудело в массах» [Там же]. Вместо «опытной церкви» появляется множество новых храмов: «Храмы, один за другим, бросали в черное небо золото крестов и серебро лун» [Там же, с. 263]. Однако все это не имеет смысла, так как в финале новеллы Богу отказывается во всякой возможности воскресения. Он умирает навсегда.

Изображение *будущего человечества* включается в индивидуальную мифологию С. Кржижановского (осмысление идеи апокалипсиса, эсхатологический миф)¹. Смерть Бога в новелле влечет за собой череду необратимых последствий, отражающихся на существовании внешне автономного мира. Он оказывается включенным в цепочку происходящих событий. Маркером наступающего апокалипсиса становится возникновение черного луча. «В эту ночь первый черный луч из Ничто, сменившего Всё, прорвав крылатые круги, достиг земли» [Там же, с. 261]. Упоминание образа Ничто отсылает читателя к первой части новеллы, где он появляется как угроза миру ангелов. Оба философских понятия («Ничто», «Всё») маркируются в тексте автором прописными буквами. То, что Ничто преобладает над Всём, символизирует собой наступление энтропии и, как следствие этого, разрушение человеческого мира.

¹ В сущности, за всеми художественными построениями Кржижановского оказываются либо миф, либо мифологические системы. Автор может обращаться к ним осознанно, используя для своих текстуальных построений элементы различных мифологий, либо бессознательно (как в случае бродячих сюжетов или архетипических представлений, транслируемых в тексты).

Рассматриваемый образ вызывает устойчивые ассоциации с образом Ничто в новелле «Страна нетов», имеющим агрессивную доминанту и характеризующимся наличием ярко выраженных негативных коннотаций (культурный код смерти). При создании эсхатологической картины мира С. Кржижановский соединяет мотивные структуры текста воедино, замыкая их друг на друге. Возникнув в начале новеллы, они повторяются в ее финале. Так, в VI части новеллы Кржижановский снова обращается к образу астронома из Гринвичской обсерватории Мистеру Бруджу, упоминаемому в III части, и мотиву звезд: «Краткое сообщение Бруджа об утерянной β Скорпиона не переступило круга специалистов. Но факты, опрокидывающие цифру и формулу, стали множиться, что ни день: звезды, то и дело, не загорались в заранее исчисленные секунды у пересечения нитей меридионала» [Там же]. Достаточно показателен мотив гибели звезд, который в границах текста лишь усиливается: «Внезапно в созвездии Весов вспыхнул изумрудный пожар, осиявший отблесками полнеба. Звезды сгорали и гибли одна за другой» [Там же].

Олицетворением апокалипсиса для С. Кржижановского становится небо, лишенное звезд. Оно персонифицируется через хронотоп смерти. Автор акцентирует внимание на вторичности электрических источников света, выполняющих функции эрзацев по отношению к небесным светилам: «Электрические солнца, повисши на проводах от небоскреба к небоскребу, заслоняли бело-желтыми лучами беззвездящееся, пустующее небо» [Там же]. Однако даже «электрические солнца» оказываются не в состоянии противостоять наступлению тьмы. Используемые в контексте космогонические образы тьмы и бездны отсылают читателя к мифологическому сознанию. В художественном мире новеллы происходит столкновение рационального (научного) и иррационального начал, в котором рациональное терпит свое поражение. Эта особенность текста проявляется в описании ката-

строфы, являющейся инерцией смерти Бога. Согласно логике текста, гибнет не только человеческий мир, но и вся вселенная: «Но понемногу и орбиты соседних планет стали разрываться и спутываться. Тщетно выпученные стекла телескопов обыскивали черную бездну, пробуя изловить хоть один звездный блик. Вокруг земли зияла черным – черная тьма. Теперь нельзя было скрывать от масс: укрощенная числами, расчерченная линиями орбит бездна, расшвыряв звезды, смыв орбиты, восстала, грозя смертью и земле» [Там же].

Как и в начале, в финале новеллы действие из вертикальной плоскости разворачивается в горизонтальную (с неба на землю). Описание космических катастроф сменяется изображением человеческой реальности, испытывающей нравственный кризис: «Люди прятались на холодеющей и одевшейся в вечные сумерки земле, за камни стен, под толщи потолков, ища глазами глаз, дыханием дыхания: но к двум всегда приходило и незваное третье: стоило отвести взгляд от взгляда – и тотчас, – у самых зрачков слепые глазницы третьего; стоило оторвать губы от губ, – и тотчас, – черным в алое – ледяной рот третьего» [Там же]. С исчезновением звезд жизнь людей становится иной. На это указывает ряд художественных элементов. Наиболее важные из них – мотивы сумерек и холода. В художественном мире писателя сумерки выступают в качестве особого темпорального состояния, когда пробуждаются темные стороны человеческого сознания, приметны границы инобытия. Земля, превратившаяся в сумеречный мир, становится инвариантом минус-пространства писателя. Мотив холода несет в себе семантику смерти. Эта особенность находит отражение и в других новеллах книги «Сказки для вундеркиндов»: «Сбежавшие пальцы», «Итанесиэс», «Страна нетов». Во всех этих произведениях холод имеет ярко выраженные негативные коннотации и представляет угрозу для жизни персонажей. Приведенный выше фрагмент из новеллы «Бог умер» не является исключением. В одном контексте

с мотивом холода обнаруживаются элементы экзистенциального переживания страха. На это указывают ремарки «ища глазами глаз, дыханием дыхания» [Там же, с. 262].

Идейно-смысловое поле новеллы расширяется, наполняясь новыми сюжетообразующими конструктами, например, авторским упоминанием таинственного третьего, выступающего в качестве зашифрованного образа смерти. Обозначенный образ узнаваем через описание характерных примет, чем и являются, к примеру, «слепые глазницы» или «ледяной рот». Следуя логике модернистского дискурса¹, автор делает тайное явным. Он вводит в повествовательную структуру текста код смерти: «Сначала умерла поэзия. А после и поэт Ренье – омочив обыкновенное стальное перо в баночку с FSN, он проколол им кожу: этого было достаточно. За ним и другие» [Там же, с. 261].

При создании образа конца света в новелле С. Кржижановский обращается к традиционным сюжетам эсхатологических мифов, используя их как поэтический материал для построения художественной реальности. Для писателя оказывается несомненным не столько сохранение их первоначального художественного наполнения, сколько эффект воздействия на читательское сознание. Некоторым образам и сюжетам в новелле придается трагическая заостренность и экзистенциальное звучание, или, напротив, ретушируется их выразительность, религиозная направленность. Однако в целом эсхатологический миф С. Кржижановского соответствует мифологической классификации: повествование о будущем конце света, наступившем в результате мировой катастрофы. В новелле «Бог умер» показываются череда стихийных бедствий, нарушение стабильности космоса (исчезновение звезд, угасание солнца), гибель людей и наступление ночи. Большинство этих особенностей представлено в финале исследуемого текста.

¹ Феномен игры является одной из форм модернистского сознания.

Описание гибели мира, соотносимое с религиозно-этической доктриной, в сюжете новеллы парадоксально: «Происходило то, чему и должно было произойти: был Бог – не было веры; умер Бог – родилась вера. Оттого и родилась, что умер» [Там же]. Весь сюжет новеллы оказывается художественной реализацией этой интенции. Стремление людей будущего обрести веру в Бога вызывают ассоциации с известным высказыванием Вольтера: «Если бы Бога не было, его следовало бы выдумать» [Русская историческая библиотека..., 2020]¹. Эта точка зрения созвучна мировоззренческой концепции С. Кржижановского с его непростым отношением к религии и верой в технический прогресс. В новелле не дается объяснения причин необходимости веры, кроме желания обитателей Земли спастись от природных катаклизмов. Автор демонстрирует это стремление как некую данность. Будучи русскоязычным писателем, С. Кржижановский унаследует сложный комплекс культурных референций, имманентных религиозному дискурсу классической русской литературы. В контексте эсхатологического мифа С. Кржижановского вполне себе релевантна мысль Ф. Достоевского: «Без Бога все позволено...»², соотносимы и другие ключевые положения, характерные не только для русской литературы [Kovtun, 2011, p. 1045–1057], но и для философии, которые не могут остаться незамеченными чита-

¹ Это высказывание встречается в романе Ф. Достоевского «Братья Карамазовы»: «Видишь, голубчик, был один старый грешник в восемнадцатом столетии, который изрек, что если бы не было Бога, то следовало бы его выдумать, s'il n'existait pas Dieu il faudrait l'inventer. И действительно, человек выдумал Бога».

² «Если Бога нет, все позволено» («Если Бога нет, все дозволено») – крылатое выражение, приписываемое Ф. Достоевскому, которое обычно связывают с его романом «Братья Карамазовы». Представляет собой краткое изложение взглядов Ивана Карамазова. Точной цитатой не является, и как единая фраза в указанном романе отсутствует.

телем. Именно на такого читателя ориентировался С. Кржижановский, способный выстроить в собственных произведениях символические аллюзии, интертекстуальные связи, вызывающие широкую полемику в профессиональной среде. По этой причине автор обращается к столь провокационному сюжету, придавая ему еще большую заостренность.

Размышляя о конечности существования Бога, С. Кржижановский цитирует известный латинский афоризм «*Natura abhorret vacuum*» («Природа не терпит пустоты»), однако он трансформирует его, меняя при этом и весь смысл высказывания. Автор новеллы прибегает к семантической деривации, основанной на логических операциях с субъектно-предикатной структурой суждений. Эта особенность проявляется посредством конверсии – преобразование суждения путем перестановки его субъекта и предиката местами: «Природа “боится пустоты” (старые схоласты путали), но пустота боится природы...» [Кржижановский, 2001, т. I, с. 263]. Такая тенденция характерна не только для новеллы «Бог умер», но и для других произведений писателя. Так, в новелле «Страна нетов» обнаруживается схожий пример конверсии: «Правда, неты учат своих малых нетиков, что тени отбрасываются какими-то там вещами, но если рассудить здраво, то нельзя с точностью знать, отбрасываются ли тени вещами, вещи ли тенями – и не следует ли отбросить, как чистую мнимость, и их вещи, и их тени, и самих нетов с их мнимыми мнениями...» [Там же, с. 266]. Работа приема состоит в вовлечении читателя в замысловатую языковую игру, которая на формально-логическом уровне указывает на то, что предикат суждения становится субъектом, а субъект – предикатом.

Эсхатологическому мифу С. Кржижановского придает завершенность создание нового оплота веры: «Реставрировался древний культ: он принимал старые католические

формы. Был избран первосвященник, именем Пий XVII. Несколько стертых камней давно скрытого Ватикана были перенесены с музейных постаментов снова на пеплы Рима: на них, обрастая мраморами, возникал Новый Ватикан» [Там же, с. 263]. В этом случае автор использует традиционные символы западного христианского мира (Рим, Ватикан, избрание Папы и т.д.). Название «Новый Ватикан» вызывает ассоциации с понятием «Новый Иерусалим», тем самым формируя смысловое пространство в сознании читателя. Прилагательное «новый» повторяется и в следующем предложении: «Настал день освящения новой твердыни Бога». Писатель словно стремится создать особую атмосферу, символизирующую значимость и торжественность описываемого момента. Оплот веры называется «твердыней Бога», как нечто несокрушимое и не подвластное времени.

Автор акцентирует внимание на пространстве, где представлен образ локализованного сосредоточия веры. «День ли: сумерки теперь не покидали землю; черное беззвездное небо раззиялось вокруг планеты, все еще ведомой слабнувшими и гаснущими лучами солнца по одинокой последней орбите мира» [Там же]. Здесь очевидно противопоставление образа Нового Ватикана и черного, беззвездного неба – антагониста по отношению к твердыне Бога. Как и в предыдущих частях новеллы, автор использует кинематографический прием при описании ключевых событий – происходит изменение ракурса. Все внимание предельно обращено на людей, пришедших на освящение Нового Ватикана. «На холмах, вокруг нового храма, собрались мириады глаз, ждавших мига, когда престарелый первосвященник поднимет триперстие над толпами, отпуская и их в смерть» [Там же]. По отношению к людям автор использует прием метонимии (замещение по смежности) – «собрались мириады глаз», что в данном эпизоде фокусируется визуально.

Описывая освящение нового оплота веры, писатель усиливает мотив ожидания чуда: «...мирады глаз, ждавших мига, когда престарелый первосвященник поднимет триперстие над толпами» [Там же]. Сцена интерпретируется как знамение наступающей новой эры, завершение катастроф, происходящих на земле. Мотив свершающегося чуда художественно предваряет ситуацию, описанную автором в финале новеллы. «Спешно измышлялись гипотезы для покрытия фактов. Древнее слово “чудо” затлело в толпах. Радио успокаивало, предсказывая близкий конец катаклизма» [Там же]. Однако при этом автор намеренно разрушает возникшую иллюзию благополучного исхода, вызывая у читателя недоумение. Он осознанно лишает персонажей в новелле всякой надежды на спасение. На это указывает культурный код смерти в рассматриваемом фрагменте текста: «...первосвященник поднимет триперстие над толпами, отпуская и их в смерть» [Там же]. Свершение дальнейших событий определяется функционированием данного кода. Согласно логике текста, смерть Бога делает бессмысленным сам религиозный культ. «Вот у мраморных ступенек закачалась старинная лектика; и старческое “in nomine Deo” пронеслось над толпами. Дрожащая рука, благословляя, протянулась к черному небу. На хоругвях веяли кресты. Тонкие ладанные дымки струились в небо: но небо было мертво. Тысячи и тысячи губ, повторяя “имя”, брошенное им *urbī et orbī*, звали Бога, тысячи и тысячи глаз, поднявшись кверху вслед за триперстием и дымками кадила, искали там за мертвым и черным беззвездием Бога. Тщетно: Он был мертв» [Там же, с. 264].

Бессмысленность всяких стараний определяется мотивом старости первосвященника, не способного противостоять надвигающейся смерти мира. Об этом свидетельствуют прилагательные «старческий» (молитва “in nomine Deo”) и

«дрожащий» (благословляющая рука). Мотив старости служителя культа выступает в качестве инварианта по отношению к мотиву смерти Бога. Бог был стар и поэтому умер. Пий XVII достиг порога смерти, и ему, а вслед за ним всему человечеству остается сделать лишь шаг. Троекратное использование автором прилагательного «мертвый» (и его производных) позволяет автору продемонстрировать невозможность изменить логику происходящего. Недоумение вызывает и крестное знамение, символизирующее собой «благословение на смерть». Несмотря на сходство с традиционными эсхатологическими мифами, С. Кржижановский создает в новелле «Бог умер» картину апокалиптического мира, отличающуюся от мифологического претекста¹. Согласно его концепции, в борьбе хаоса и космоса победу одерживает хаос. Смерть побеждает жизнь, а надежда на новое рождение является лишь отсрочкой для будущей смерти². Здесь автор новеллы отступает от традиционной мифологической цикличности. Гибель старого мира не предвещает возникновения нового. Читатель осознает, что Бог умер навсегда. Существование мира является лишь инерцией бытия Бога. Все сущее в мире обречено на скорое завершение вследствие энтропии и смерти.

Таким образом, новелла «Бог умер» является выражением *антиутопии* С.Д. Кржижановского. Изображение будущего человечества неотделимо от индивидуальной ми-

¹ Отличие заключается в том, что в скандинавской мифологии после гибели старого мира возникает новый. У С. Кржижановского же отсутствует всякая надежда на возрождение.

² Схожая тенденция прослеживается в новелле «Соната “Death’s Door”». Рассматривается фрагмент, связанный с упоминанием зарождения будущей жизни. Тезис о том, что смерть порождает жизнь, оказывается механизмом сюжета повести «Автобиография трупа»: совершив самоубийство, человек освобождает жилплощадь для нового жильца, который, по сути, становится двойником первого хозяина комнаты.

фологии писателя. В ней сочетаются аллюзии к мифологическим и философским текстам. Вместе они образуют своеобразие авторского замысла. Философские взгляды предшественников (Ф. Ницше, Д. Мережковский и др.) подвергаются в произведении С. Кржижановского модернистской деконструкции. Видение картины будущего в новелле отличается крайней степенью пессимизма. Оно обретает особое трагическое звучание, которое можно интерпретировать как предупреждение писателя будущему поколению о грядущей опасности.

Библиографический список

Бердяев Н.А. Философия творчества, культуры и искусства. М.: Искусство, 1994. 508 с.

Достоевский Ф.М. Братья Карамазовы // Достоевский Ф.М. Собрание сочинений: в 15 т. Ленинград: Наука, 1991. Т. 9. 697 с.

Егоров Б.Ф. Российские утопии: Исторический путеводитель. СПб.: Искусство-СПб, 2007. 416 с.

Жуков В.Н. Третий завет Мережковского. URL: <https://merezkhovski.ru/proizved/jesus39.php>

Кржижановский С.Д. Собрание сочинений: в 6 т. СПб.: Symposium, 2001. Т. I. 687 с.

Кржижановский С.Д. Собрание сочинений: в 6 т. СПб.: Symposium, 2001. Т. II. 701 с.

Мансков А.А., Лунина И.В. Человек в художественном мире С.Д. Кржижановского. Барнаул: Изд-во Алтайского государственного университета, 2016. 239 с.

Ницше Ф. Человеческое, слишком человеческое; Веселая наука; Злая мудрость: сб. М.: Попурри, 1997. 704 с.

Русская историческая библиотека. Деизм Вольтера. URL: <http://rushist.com/index.php/philosophical-articles/2732-deizm-voltera>

Kovtun N. On the Ruins of the «Crystal Palace» or the Fate of Russian Utopia in the Classical Era (N.G. Chernyshevsky, F.M. Dostoevsky, M.E. Saltykov-Shchedrin) // Journal of Siberian Federal University. Humanities and social sciences. 2011. № 7 (4). P. 1045–1057.

**ОТ УТОПИИ К АНТИУТОПИИ:
ПОЭТИКА ПОВЕСТИ Я. ЛАРРИ
«НЕОБЫКНОВЕННЫЕ ПРИКЛЮЧЕНИЯ
КАРИКА И ВАЛИ»**

А. Куляпин

В конце 1940 года Ян Ларри задумал невероятно дерзкий в условиях сталинского режима проект. Прикрывшись псевдонимом Кулиджары, писатель стал высылать вождю отдельные главы своей социально-фантастической повести «Небесный гость», в которой подверг острой критике разные аспекты советской жизни. Для усиления сатирического эффекта писатель обратился в повести к принципу остранения, ранее уже использованному им в «Необыкновенных приключениях Карика и Вали» (1937). Советский Союз 1930-х годов показан в «Небесном госте» глазами марсианина. Есть в повестипамфлете еще один характерный для поэтики Я. Ларри прием. Оказывается, смена фокуса зрения с ближнего на дальний позволяет увидеть в адской бездне райский сад: «Я скажу вам так, товарищи, – начал свою речь колхозник, – сверху когда глядишь, так многих мелочей не замечаешь, и оттого все кажется тебе таким прелестным, что душа твоя просто пляшет и радуется. Помню, гляжу я как-то с горы вниз, в долину к нам. Вид у нас сверху удивительно веселый. Речка наша, прозванная Вонючей, извивается, ну как будто на картинке. Колхозная деревня так и просится на полотно художника. И ни грязи-то, ни пыли, ни мусора, ни щебня – ничего этого за дальностью расстоянья никак невозможно заметить невооруженным глазом. То же и у нас в колхозах. Сверху оно, может, и в самом деле похоже на райскую долину, но внизу и вчера и сегодня пахнет еще адовой гарью» [Ларри, 1993].

В последней фразе Я. Ларри довольно точно обозначил специфику художественного мира повести для детей «Необыкновенные приключения Карика и Вали», хоть это,

конечно, вряд ли входило в его намерения. Сюжетная схема повести не особенно оригинальна: брат и сестра Карик и Валя, случайно уменьшившись до микроскопических размеров, совершают вынужденное путешествие в «страну дремучих трав». Все заканчивается благополучно, герои после многочисленных опасных приключений возвращаются домой.

Эдемом при взгляде издали легко счесть как уютное домашнее пространство, описываемое на последних страницах повести, так и гармоничное царство природы. Однако вблизи эти миры скорее напоминают преисподнюю. В одной системе координат отлучка Карика и Вали из дома органично соотносится с сюжетом библейской притчи об изгнании из рая, в другой – с поиском утраченного рая.

Для Я. Ларри мифологема потерянного рая очень важна, не зря в своем творчестве он возвращался к ней вновь и вновь. В его раннем утопическом романе «Страна счастливых» (1931) библейский миф возводится к преданиям инопланетян, миллионы лет назад колонизировавших Землю. Возвращение на родную планету для них делается невозможным. «Несмотря на это, люди не теряют надежды. Они верят, что директор станции – седобородый мужчина – вернет их на родную планету. Проходят десятки лет. У вынужденных межпланетных колонистов появляются дети. На земле зарождается человек. Умирая, колонисты рассказывают одичавшим детям о прекрасной жизни на родной планете, которая, может быть, называлась Рай. Возможно, что бородатый директор станции был зарегистрирован под именем бога с фамилией Саваоф... Проходят миллионы лет. Планета Рай превращается в утерянный рай. Директор Саваоф – в сверхъестественное существо» [Ларри, 1931].

В «Необыкновенных приключениях Карика и Вали» есть свой Саваоф – демиург-чудотворец и, конечно, тоже бородатый – профессор Иван Гермогенович Енотов, открывший способ уменьшить кролика до размеров блохи. Приме-

чательно восклицание профессора перед началом эксперимента: «И мы начнем творить чудеса!» [Ларри, 1937, № 3, с. 89]. Оказывается, впрочем, что в эксперименте над животными нет нужды, поскольку препарат сразу испытывается на людях. Волшебная жидкость профессора Енотова странным образом похожа на газированную воду. Кролик от такого напитка наверняка отказался бы, а вот Карик и Валя выпивают его с удовольствием. Инициатором вкушения запретного плода в полном согласии с традицией выступает женщина. Карик тщетно предупреждает сестру об опасности: «– Не трогай! – сказал сердито Карик. – Может быть, это отрава. Отойди от стола! Слышишь, отойди, говорю. Валя отошла, но потом снова вернулась к столу и понюхала жидкость еще раз.

– Это газированная вода! – сказала Валя, и вдруг ей очень захотелось пить.

– Не трогай! – крикнул Карик.

– А мне пить хочется! – сказала Валя.

И в самом деле, ей так захотелось пить, что у нее даже горло совсем пересохло и стало трудно дышать.

Выбрав минуту, когда Карик отвернулся в другую сторону, она придвинула к себе стакан и попробовала языком жидкость.

– Вот вкусно-то! – прошептала Валя и, не обращая уже внимания на брата, поднесла стакан ко рту и отхлебнула из него немножко» [Ларри, 1937, № 3, с. 90]. Поддавшись соблазну, Валя и дальше продолжает действовать по библейскому сценарию:

«– Попробуй! – протянула Валя Карику стакан. – Холодная и очень вкусная... Никогда еще такой не пила.

– А вдруг все-таки это отрава? – сказал Карик недоверчиво.

– Отрава бывает горькая, – засмеялась Валя, – а это очень вкусное.

Карик нерешительно посмотрел на ледяную газированную воду.

– Наверное, дрянь какая-нибудь, – сказал он и протянул руку к стакану.

– Совсем не дрянь! Пахнет персиками, а на вкус вроде сидро. Только еще вкуснее...

Карик оглянулся по сторонам, взял стакан из рук Вали и торопливо отпил несколько глотков.

– А ведь, правда, – вкусно! – сказал Карик и поставил стакан на прежнее место. – Только больше не пей, а то он заметит» [Ларри, 1937, № 3, с. 90].

Я. Ларри детально воспроизводит ветхозаветный миф. «И увидела жена, что дерево хорошо для пищи, и что оно приятно для глаз и вожделенно, потому что дает знание; и взяла плодов его и ела; и дала также мужу своему, и он ел» (Быт. 3: 6). Имя героини – Валя, происходящее от латинского “valens” – «сильный, здоровый», близко по значению к имени Евы – от древнееврейского «живая» [Петровский, 1966, с. 67, 100]. Способствует актуализации библейского контекста даже упоминание о запахе персика и «выцветшей тубетейке» Карика [Ларри, 1937, № 2, с. 27]. Известно, что «в культурах, сформировавшихся под влиянием ислама, распространена теория, что райский плод Древа познания – персик» [Панфилов, 2005]. Адам и Ева, вкусив плодов древа познания, обретают чувство стыда: «И открылись глаза у них обоих, и узнали они, что наги, и сшили смоковые листья, и сделали себе опоясания» (Быт. 3: 7). Уменьшившись, Карик и Валя остаются без одежды, но, в отличие от Адама и Евы, совсем не думают о своей наготе. Зато для автора и первого иллюстратора повести это немаловажная деталь. В журнале «Костер» текст Я. Ларри сопровождался не просто рисунками, а фотоиллюстрациями С. Петровича. Художнику удалось добиться удивительного эффекта: фантастические события начинают восприниматься как вполне

реальные. Одежду из лепестков незабудки Карик и Валя получают только в 8-й главе, опубликованной в шестом номере «Костра». На фотоколлажах в номерах журнала со второго по пятый герои повести обнажены.

Карик и Валя в первых восьми главах повести похожи на Адама и Еву до вкушения запретного плода: «И были оба наги, Адам и жена его, и не стыдились» (Быт. 2: 25). Соответственно, их путь можно интерпретировать как возвращение в рай. Змей искушал Еву возможностью обретения божественного дара отличать добро от зла: «И сказал змей жене: нет, не умрете, но знает Бог, что в день, в который вы вкусите их, откроются глаза ваши, и вы будете, как боги, знающие добро и зло» (Быт. 3: 4–5). Я. Ларри выворачивает библейский миф наизнанку. Приобщившись к тайнам науки, Карик и Валя оказываются в мире, где о понятиях «добро» и «зло» надо забыть. Первобытный рай, в котором оказываются герои, при ближайшем рассмотрении напоминает ад. В этом inferнальном мире царит только один закон – беспощадный закон взаимопожирания.

Много в повести откровенно садистских фрагментов. Например, рассказ о питании личинки осы-эвмены: «Неделями грызет она свою жертву, но до последнего дня гусеница остается живой, а мясо свежим. В первый день личинка питается кровью гусеницы, потом поедает жир, затем пожирает мускулы. Без крови, без жира, без мускулов гусеница продолжает жить и остается по-прежнему свежим мясом для личинки. Наконец личинка пожирает все остальное и закукливается» [Ларри, 1937, № 8, с. 35]. Биолог по образованию, Я. Ларри ничего не придумывает, описывая жизнь насекомых такой, какова она есть, но при этом назвать книгу «Приключения Карика и Вали» собранием увлекательных заметок натуралиста нельзя. Автор далеко ушел от первоначальной идеи, принадлежащей С. Маршаку, – создать для детей научно-популярную книгу по энтомологии. В романе

«Страна счастливых» главный герой Павел Стельмах в ответ на реплику Киры: «Знаменитость обязана страдать», – отвечает шутливо: «Это биология или социология?» [Ларри, 1931]. Однако вопрос этот серьезнее, чем может показаться на первый взгляд. Автор романа на вопрос своего героя мог бы ответить: «Это и биология, и социология». Писатель во многих случаях явно склонен не то социологизировать биологию, не то биологизировать социологию.

Аркадий Белинков верно заметил в связи с рассказом Ю. Олеси «Мы в центре города», опубликованном все в том же печально знаменитом тридцать седьмом, что «звери приходят в мировую литературу, когда из двух зол хотя бы выбрать меньшее» [Белинков, 1997, с. 377]. Ян Ларри не одинок в попытках придать конфликтам в мире животных аллегорический смысл. Жестокость правит миром в еще одной книжке о животных, также впервые появившейся в 1937 году, – «Рассказы в картинках» Николая Радлова: «Герои этих историй – хитрые звери. Либо ты кого-то съешь, либо тебя кто-то съест – выживают самые находчивые» [Хеллман, 2016, с. 356]. Финский исследователь несколько тенденциозен – звери на рисунках Радлова не всегда столь кровожадны, но, видимо, дата публикации книги заставляет видеть все в черном цвете. Я. Ларри глубже других писателей, обратившихся к рассказам о животных, поскольку не ограничивается примитивной аллегоризацией, но видит, что подоплекой социальных событий часто является биологическая потребность. Герои «Необыкновенных приключений...», как это часто бывает в литературе, перемещаются не столько в пространстве – из точки А в точку Б, сколько во времени – из одной исторической эпохи в другую. Иван Гермогенович добывает огонь, «как доисторический человек», высекая искру из кремня, а Карик и Валя, увидев костер, «принялись отплясывать какой-то дикий танец» [Ларри, 1937, № 7, с. 60]. «– Что ж, ребята, скажу

откровенно: думать о постелях не стоит, – предупреждает профессор. – Мы будем спать, как спали наши предки. На деревьях, в шалашах или в пещерах» [Ларри, 1937, № 5, с. 52].

С копьем, сделанным из осинового жала, и в «серебристом костюме из паутины» Енотов выглядит как настоящий средневековый рыцарь: «Костюм профессора светился как начищенная стальная кольчуга» [Ларри, 1937, № 7, с. 63]. Особенно симптоматично, что к представителям мира насекомых также применяются социальные категории: ручейник, «самый настоящий разбойник», по определению Ивана Гермогеновича, «выходит на охоту, закованный, точно рыцарь, в крепкую броню. Но рыцари надевали только латы, шлемы и кольчуги, а этот господин таскает на себе целую крепость» [Ларри, 1937, № 6, с. 84]. Героям повести даже доведется поучаствовать в настоящих классовых битвах, сотрясающих травяные джунгли. Объясняя причины муравьиных войн, профессор Енотов пользуется термином «рабство»: «Красные муравьи отняли у черных их коконы, их детей. Теперь они отнесут эти коконы к себе в муравейник, и, когда из них выйдут муравьи, они превратят их в своих рабов». Карик метафору профессора буквализирует: «Что-о? – Карик вскочил, точно ужаленный. – Так чего же вы молчали? Эти рабовладельцы их грабят, а мы тут сидим сложа руки?! Он схватил с земли камень и пустил его с силой в толпу бандитов, которые тащили из муравейника белые коконы» [Ларри, 1937, № 6, с. 75].

Вмешательство Карика в природные процессы абсолютно бессмысленно, муравьиным Спартаком он стать, разумеется, не сможет. Экспорт революции в данном случае не пройдет. Тем не менее сначала Валя, а потом и профессор Енотов поддерживают благородный порыв пионера. Непоследовательность профессора, который обзвав Карика и Валю сумасшедшими, тут же присоединяется к сражению с красными муравьями, объяснить можно, ведь он в своих экспериментах

вдохновляется в высшей степени советской идеей пересоздания природного мира. Андрей Платонов в начале 1920-х годов в статье «Электрификация» выразился предельно ясно: «Коммунизм борется не только с капиталом, но и с природой» [Платонов, 2004, с. 139]. Потерпев поражение в схватке с муравьями-рабовладельцами, профессор Енотов в финале повести пафосно обещает: «Мы еще вернемся когда-нибудь снова сюда. Мы придем с большой экспедицией, вооруженные с ног до головы, и завоюем этот, еще малоисследованный, мир» [Ларри, 1937, № 11, с. 91].

В отличие от Андрея Платонова, Ян Ларри не столь догматичен. В коротеньком послесловии от автора научные достижения профессора Енотова, будто бы научившегося «превращать слона в муху», сводятся к тому, что он, возможно, всего лишь «делает из мухи слона» [Ларри, 1937, № 11, с. 95]. Перед тем как вернуть Енотову естественный рост, писатель подвергает его еще одному унижению. Карик и Валя, увеличившиеся до нормальных размеров, заключают оставшегося крошечным Ивана Гермогеновича в рюмку. В журнальном варианте Я. Ларри ограничивается простой констатацией. «Мы посадим в рюмочку профессора, а потом...» – произносит на последней странице Карик [Ларри, 1937, № 11, с. 95]. В книжном варианте все гораздо содержательнее. Карик приглашает профессора в рюмку загадочной репликой: «Переходите в хрустальный дворец, Иван Гермогенович!» [Ларри, 1958, с. 271].

Образ хрустального дворца слишком частотен и значим в мировой культуре, чтобы его появление в тексте повести можно было объяснить случайностью. Наиболее активная фаза символизации хрустальных дворцов в литературе и искусстве началась после 1851 года, когда в Лондоне к открытию Всемирной промышленной выставки было построено здание, получившее название «Crystal Palace». «PR-кампания, развернутая устроителями выставки, представляла

экспонаты и сам павильон как чудо, совершенное человеческим разумом, как долгожданное воплощение мечты. Позже стеклянные здания превратились в обязательный атрибут социальных утопий. Это значение следует считать заимствованным: образ Crystal Palace, трансформированный в образ стекляннно-чугунного дома, был перенесен в роман-утопию “Что делать?” Н.Г. Чернышевским, побывавшим в Лондоне и вдохновленным достижениями разума и английского прагматизма. Но устойчивость фразеологическая единица *хрустальный дворец* в этом значении получила в произведениях Ф.М. Достоевского» [Андреева, 2014, с. 38].

Пожалуй, самое известное упоминание хрустального дворца встречается в «Записках из подполья», где герой-парадоксалист рассуждает о наступлении всеобщего счастья: «...законы природы стоит только открыть, и уж за поступки свои человек отвечать не будет и жить ему будет чрезвычайно легко. Все поступки человеческие, само собою, будут расчислены тогда по этим законам, математически, вроде таблицы логарифмов. <...>

Тогда-то <...> настанут новые экономические отношения, совсем уж готовые и тоже вычисленные с математической точностью, так что в один миг исчезнут всевозможные вопросы, собственно потому, что на них получатся всевозможные ответы. Тогда выстроится хрустальный дворец» [Достоевский, 1989, с. 468–469]. Обычно в комментариях указывается, что последняя фраза – это полемический намек на «Четвертый сон Веры Павловны в романе “Что делать?”». Б.П. Вышеславцев в книге «Кризис индустриальной культуры», заостряя антиутопический пафос автора «Записок из подполья», писал: «Достоевский всегда утверждал, что социализм противоречит человеческой свободе во всех ее формах, начиная от инстинктивной свободы произвола – до высшей духовной свободы совести и мысли: когда будут построены “дворцы социализма”, непременно

восстанет “господин с ретроградной физиономией” и скажет: А что, господа, не послать ли нам к чорту все эти хрустальные дворцы социализма “единственно для того, чтобы по своей глупой воле пожить”» [Вышеславцев, 1982, с. 173].

Учитывая принципиальность для Достоевского спора с Чернышевским, нельзя не отметить, что его «хрустальный дворец» – это символ торжества не только социальной, но и сциентистской утопии [Kovtun, 2011, p. 1045–1057]. Творчество Я. Ларри в основном укладывается именно в эти рамки, и поэтому примечательна еще одна переключка с классиком. В романе «Преступление и наказание» (ч. I, гл. VI) хрустальным дворцом именуется трактир. Рюмка-дворец, в которой Иван Гермогенович «ест сыр и запивает портвейном» [Ларри, 1958, с. 274], – еще более злая, чем у Достоевского, пародия на «хрустальные громадные дома» для общих трапез Чернышевского [Чернышевский, 1974, с. 379]. Писатель окончательно развенчивает демиургические претензии профессора Енотова, по сути, превратив его в подопытного кролика. Зеркально симметричны две сцены повести. Во второй главе Валя, узнав, что они с Кариком «стали крошечные, вроде комаров», радуется: «Вот интересно-то!» Ее брат оценивает ситуацию иначе: «Дура! – рассердился Карик, – ничего интересного нет. Посадят нас теперь в банку и будут рассматривать через микроскоп» [Ларри, 1937, № 3, с. 91]. В последней, восемнадцатой главе даже не в банке, а в рюмке оказывается профессор Енотов.

Примерно то же сочетание мотивов – заключение студента Ансельма в стеклянную банку и погружение архивариуса Линдгорста-Саламандра в «прекрасный золотой бокал» с «зажженным араком» – есть в сказке Гофмана «Золотой горшок» [Гофман, 1991, с. 259]. Внешнее сходство подчеркивает концептуальное различие двух «фантазий». Ансельм оказывается «в плотно закупоренной хрустальной склянке на большом столе в библиотеке архивариуса Линдгорста»

[Гофман, 1991, с. 246] за прегрешение против своей возлюбленной Серпентины. Кроме того, пребывание в «стеклянной тюрьме» [Гофман, 1991, с. 247] – это для него последнее испытание перед переселением в райскую Атлантиду, где вера в Серпентину и любовь открыли Ансельму «сердце природы» [Гофман, 1991, с. 261]. Профессор Енотов окажется в стеклянном заточении из-за коллекционерского фанатизма. Вместо того чтобы поскорее вернуть себе прежний облик, он ловит редкостную бабочку эофору: «Он позабыл обо всем на свете. <...> Он помнил только одно: в его богатой коллекции – в семействе бабочек, в отряде моли, там, где под стеклом на тонких булавках сидела, распластав крылышки ковровая моль, меховая моль, волосяная, зерновая, вишневая, боярышниковая, лопушниковая, полевая и всякая другая моль, – в этом отряде вредителей не было еще до сих пор оливковой эофоры» [Ларри, 1937, № 11, с. 92]. Пытаясь поместить живую природу «под стекло», сам профессор окажется в роли зоологического экспоната. Показательно, что на фотозаставке к публикации последних глав повести [Ларри, 1937, № 11, с. 87] Карик, Валя и их мама с иронической улыбкой рассматривают профессора Енотова, который стоит на дне рюмки с высоко поднятыми руками – общеизвестный жест человека, сдающегося на милость победителя.

На границе природного и культурного миров Валя и Карик, сбросив одежду из лепестков незабудки и паутины, облачаются в рубашку и брюки профессора Енотова. Семантику мотива переодевания в мифологии и литературе, которая сохраняет актуальность и для повести Я. Ларри, четко очертила О.М. Фрейденберг: «Перемена одежды стала представляться переменной самих сущностей людей. <...> Одежда действующих лиц в литературном произведении, от шкуры убитого зверя, через ее растительные виды (листья), венки и т.д. и вплоть до платья, оказалась связанной с перипетией самого сюжета: такова эпическая роль бедной и грязной

одежды, рубища и пр. или животворящая значимость богатой, светлой, яркой и, главное, новой одежды. Эта сюжетная перипетия достигается поэтому одним переодеванием героя в платье, соответствующее той фазе, – смерти или обновления, – которую он переживает» [Фрейденберг, 1997, с. 201]. Присвоив одежду профессора, Карик присваивает и его знания. Когда толпа агрессивных мальчишек преграждает Карика и Вале путь к дому, их спасает знание биологии:

«Карик поднял руку с профессором высоко над головой, вытаращил глаза и страшным голосом закричал:

– Микро-гасте-е-ер не-мо-о-р-р-у-ум!

Ребята шархнулись.

– Сумасшедшие, – испуганно сказал кто-то в толпе.

Карик затопал ногами и закричал еще громче:

– Ка-р-р-рабу-ус!.. Корр-ри-кса! Тр-ри-ун-гу-ли-на!

Налетая друг на друга, мальчишки кинулись врассыпную» [Ларри, 1937, № 11, с. 95].

Научные термины, которые мальчишки принимают за бред сумасшедшего, это и наглядная демонстрация силы знания, и магическое заклинание, и своего рода пароль, необходимый для того, чтобы вернуться из сказочного тридцатого царства в мир людей. Вполне закономерно, что, отправляясь в страну насекомых, Карик и Валя своей наготы словно бы не заметили и лишь в момент возвращения к нормальной жизни вновь вспомнили об одежде:

«– Постой, – сказала Валя, – как же мы пойдем по городу голые?»

– Ничего. Добежим.

– Нет, нет, – сказала Валя, – надо одеться. Так я не пойду» [Ларри, 1937, № 11, с. 93].

В книжном издании повести Валя объясняет свое нежелание бежать по улицам голой:

«– Постой... Как же мы пойдем по городу голыми!

– Подумаешь! – презрительно фыркнул Карик.

- Нет, нет! – сказала Валя. – Я не пойду. Это нехорошо.
- Что значит нехорошо? – удивился Карик.
- Да у меня все кости торчат наружу. Смотри, какая я худая. Надо мной смеяться будут» [Ларри, 1958, с. 265].

Мотивировка весьма необычная. Я. Ларри закольцовывает сюжет обретенного / потерянного рая. Слово «нехорошо», которое употребляет Валя, можно было бы истолковать как отсылку к библейскому: «откроются глаза ваши, и вы будете, как боги, знающие добро и зло» (Быт. 3: 5). Однако Карик по-прежнему не понимает, «что значит нехорошо?». А Валя в качестве критерия разграничения добра и зла выбирает не этический, а эстетический принцип. Герои по-прежнему «по ту сторону добра и зла».

Перед тем как пуститься на поиски Карика и Вали, профессор Енотов устанавливает маяк, который должен послужить ориентиром на обратном пути из микромира, – шест с повязанным на верхушке красным платком [Ларри, 1937, № 4, с. 67]. В тексте журнала «Костер» вешка, указывающая на ящик с увеличительным порошком, свою функцию выполнит на все сто процентов. Перед героями, добравшимися до заветной коробки, открывается величественная картина: «...точно толстая фабричная труба, высился маяк Ивана Гермогеновича. Красный флаг на верхушке маяка терялся где-то чуть ли не под облаками» [Ларри, 1937, № 11, с. 90]. В книжном издании профессор и его спутники рискуют навсегда заблудиться в травяных зарослях, поскольку никакого путеводного маяка больше нет:

«Профессор стоял на пуговице, внимательно разглядывал окрестности пиджака. Он искал шест с красным платком. Но шеста нигде не было. <...>

- Упал! Упал разбойник! И не более как десять минут назад.
- Кто упал? – разом спросили ребята.
- Наш маяк!.. Но это не беда. Мы уже на месте» [Ларри, 1958, с. 257].

Путь героям книги указывал уже не реюший где-то под облаками флаг, как две капли воды похожий на знамя страны победившего социализма, а всего лишь шест с красным платком. Столь прозаический предмет сыграть роль спасительного маяка, конечно, не в состоянии. Окончательная дискредитация политизированного символа флага-маяка произошла в мультфильме, снятом по книге Я. Ларри в 2005 году А. Люткевичем. Профессор Енотов прикрепляет к палке уже не красный, а самый обычный носовой платок белого цвета с каймой. Кроме того, сценарист вводит в мультсериал еще одну существенную подробность. В повести Я. Ларри смелый план полета к маяку на шмелях основывается на том, что «у них там гнезда» [Ларри, 1937, № 11, с. 88]. Шмель используется героями как попутный транспорт. Мультяшный же профессор, подвесив перед глазами шмеля медовую приманку, ловко управляет его полетом. Это очевидная отсылка к старинной притче про осла и морковку. В таком контексте повесть «Необыкновенные приключения Карика и Вали» приобретает иной смысл. Впрочем, это совсем другая история.

Библиографический список

- Андреева С.Л. Об авторстве фразеологической единицы *хрустальный дворец* сквозь призму лингвокультурологического анализа // Проблемы истории, филологии, культуры. 2014. № 3 (45). С. 37–40.
- Белинков А. Сдача и гибель советского интеллигента. Юрий Олеша. М.: РИК «Культура», 1997. 539 с.
- Вышеславцев Б.П. Кризис индустриальной культуры. Марксизм. Неосоциализм. Неолиберализм. New York: Chalidze Publications, 1982. 353 с.
- Гофман Э.-Т.-А. Золотой горшок // Гофман Э.-Т.-А. Собрание сочинений: в 6 т. М.: Худож. лит., 1991. Т. 1: Фантазии в манере Калло; Принцесса Бландина; Необыкновенные страдания директора театра. С. 190–262.

- Достоевский Ф.М. Записки из подполья // Достоевский Ф.М. Собрание сочинений: в 15 т. Л.: Наука, 1989. Т. 4: Униженные и оскорбленные. Повести и рассказы 1862–1866. Игрок. С. 452–550.
- Ларри Я.Л. Небесный гость. Социально-фантастическая повесть // Распятыe. СПб.: Северо-Запад, 1993. URL: <http://larri.lit-info.ru/larri/proza/nebesnyj-gost/nebesnyj-gost.htm>
- Ларри Я. Необыкновенные приключения Карика и Вали. Куйбышев: Куйбышевское книжное изд-во, 1958. 276 с.
- Ларри Я. Необыкновенные приключения Карика и Вали: повесть / фотоил. С. Петровича // Костер. 1937. № 2 (с. 27–30), № 3 (с. 89–93), № 4 (с. 64–75), № 5 (с. 41–53), № 6 (с. 69–85), № 7 (с. 59–70), № 8 (с. 31–44), № 9 (с. 34–48), № 10 (с. 60–69), № 11 (с. 87–95).
- Ларри Я. Страна счастливых / предисл. Глебова-Путиловского. Л.: Ленинградское областное изд-во, 1931. URL: <http://larri.lit-info.ru/larri/proza/strana-schastlivyih.htm>
- Панфилов Р. Загадка грехопадения // НГ-Религии. 2005. 16 ноября. URL: http://www.ng.ru/ng_religii/2005-11-16/8_sin.html
- Петровский Н.А. Словарь русских личных имен. М.: Сов. Энциклопедия, 1966. 384 с.
- Платонов А. Электрификация (Общие понятия) // Платонов А. Сочинения. М.: ИМЛИ РАН, 2004. Т. 1. 1918–1927. Кн. вторая: Статьи. С. 133–142.
- Фрейденберг О.М. Поэтика сюжета и жанра. М.: Лабиринт, 1997. 445 с.
- Хеллман Б. Сказка и быль: История русской детской литературы / авториз. пер. с англ. О. Бухиной. М.: Новое литературное обозрение, 2016. 560 с.
- Чернышевский Н.Г. Что делать? Из рассказов о новых людях // Чернышевский Н.Г. Собрание сочинений: в 5 т. М.: Правда, 1974. Т. 1. 464 с.
- Kovtun N. On the Ruins of the “Crystal Palace” or the Fate of Russian Utopia in the Classical Era (N.G. Chernyshevsky, F.M. Dostoevsky, M.E. Saltykov-Shchedrin) // Journal of Siberian Federal University. Humanities and social sciences. 2011. № 7 (4). P. 1045–1057.

УТОПИЧЕСКИЙ ГЕРОЙ В РОМАНАХ А. ПРОХАНОВА НАЧАЛА 2010-х ГОДОВ

А. Вавжинчак

Современная действительность, развивающаяся динамично, постоянно предлагающая обществу все новые решения в разных сферах жизни – экономике, технике, культуре, в профессиональном и частном пространстве, – нередко рождает у значительной части граждан чувство нестабильности, неопределенности, опасности. Человек живет интенсивно – в постоянном напряжении, стрессе, – а его восприятие внешнего мира то и дело подвергается всякого рода испытаниям. В ответ на эти вызовы широко понимаемая наука – как естественных, так и гуманитарных направлений – предпринимает попытки осмыслить происходящее, запечатлеть его, понять и объяснить. Существенную роль в этом процессе играет культура и литература в частности. Осмелимся выразить убеждение, что литература в массовом восприятии хоть и уступает по силе влияния масс-медиа, кинематографу, аудиовизуальному искусству, но при этом сохраняет свою традиционную роль художественного описания и переосмысления мира, пытается разобраться в насущных проблемах современности.

Одним из путей, ведущих к поиску ответа на вызовы современности, стал наблюдаемый на протяжении последних двух десятилетий в мировой и русской литературе ренессанс утопии, антиутопии и дистопии [Ковтун, 2011, с. 280–311]. Лидируют на этом поприще произведения авторов, творчество которых относится в большинстве случаев к массовой, научно-фантастической литературе, однако утопические мотивы не чужды и другим авторам, обращенным к тем читателям, которые ожидают от литературного текста эстетической изысканности, интеллектуаль-

ных ощущений или же определенной идеологической ориентации, соответствующей их личным взглядам и предпочтениям. Тут стоит отметить, что утопические или антиутопические сюжеты, мотивы присутствуют в творчестве многих писателей независимо от их политических взглядов, общественной позиции, приверженности тому или иному художественно-эстетическому направлению. К интересующим нас жанрам обращаются как представители постмодернистской литературы, так и приверженцы традиционализма, как «либералы», так и «национал-патриоты». В их числе мы можем назвать Л. Петрушевскую, Д. Быкова, А. Варламова, В. Маканина, В. Сорокина, В. Личутина, В. Распутина и других. Предметом анализа в настоящей работе станет литературное творчество последних лет видного представителя национал-патриотического движения в России – идеолога, публициста и писателя Александра Проханова. На примере двух его произведений – романов «Человек звезды» (2012) и «Время золотое» (2012) – анализируются образ героя-утописта, его восприятие современной российской действительности.

Исследуя интересующую нас тему, для начала необходимо отметить, что практически во всем творчестве А. Проханова, начиная с его самых ранних рассказов и очерков второй половины 60-х годов прошлого века, присутствуют утопические мотивы. В период брежневского застоя проза писателя изобиловала производственными сюжетами, описывающими «индустриальный прорыв», например, развитие нефтегазовой промышленности, освоение северных регионов страны, развитие промышленных зон, городов и поселков, в которых, в частности, планировалось построение современных, экологических городов-дирижаблей, дающих возможность комфортной жизни в суровых климатических условиях и при этом не нарушающих уникальный ландшафт

тундры [Проханов, 1975, с. 46–48]. Такими же футурологическими проектами грезил главный герой романа «Вечный город» (1981) – инженер Завьялов. В финале произведения молодой ученый приступает к реализации проекта построения в прикаспийской пустыне города-сада, в котором живут молодые советские граждане. Приведенные примеры наглядно демонстрируют уверенность писателя в том, что с помощью техносферы возможна реализация советской утопии. Правда, следующее десятилетие полностью опровергло убеждения писателя – вместо дальнейшего успешного развития системы произошел крах советской идеологии и распад союзного государства.

А. Проханов до конца оставался пассионарием и приверженцем советского проекта, крах коммунистической империи воспринимал как личную трагедию. Подтверждением этому является вся его насыщенная творческая деятельность последних 30 лет – как публициста, главного редактора известной своими радикальными взглядами газеты «Завтра» (в период с 1990 по 1993 год выходившей под названием «День»), так и прозаика. Проза А. Проханова после распада СССР несколько изменилась, приобрела ряд признаков, которые стали визитной карточкой писателя: злободневность, идеологизированность, она представляет собой соединение отголосков коммунизма с апелляцией к сталинскому периоду и религиозному православному национализму, почти всегда подчеркнуто автобиографична – главные персонажи романов и рассказов писателя полностью или частично списаны с него. В их жизни происходят события личного характера, которые доводилось переживать самому автору (профессиональная деятельность или события частной жизни – смерть близких, болезни и т.п.).

Еще одним признаком является схематичность сюжета – в свое время М. Ремизова в рецензии на роман

«Господин Гексоген» отмечала, что текст «построен по чисто классицистским канонам – герой просто “ходит” по тексту, а “подчиненные” персонажи последовательно выдвигаются на сцену и дотошно рассказывают в зал суть происходящего» [Ремизова, 2002, с. 156]. Схему сюжета почти каждого произведения писателя, созданного после 1991 года, можно разделить на два условных пространства – «ад» и «рай». Уже сам факт такого разделения указывает на присутствие в них утопического начала. В центре сюжета всегда представлена современная действительность, как правило, описываемая весьма однобоко, в темных красках – посещаемые героем местности, здания, государственные и культурные учреждения страны представляют собой очередные круги ада, по которым странствуют персонажи произведений. Они становятся свидетелями множества актов несправедливости, жестокости, презрения к человеку со стороны государства, общества, внешних вражеских сил (спецслужб или тайных организаций).

Цель их странствия – найти посреди океана горя, зла затерянные островки «рая», как правило, это храмы, захолустные деревеньки, места воинской славы, хранящие память о доблести воинов и ушедшем в прошлое «советском рае». В то же время как «светлое прошлое», так и «светлое будущее» существуют прежде всего в воспоминаниях или грезах героев, то есть принадлежат сфере памяти и мечтаний. Неоднократно проекции будущего настолько сильно овладевают персонажами, что их иначе как утопистами, носителями утопических идей, назвать нельзя. Именно такие персонажи особенно близки писателю, который считает мечту и веру в ее осуществление основным признаком русского менталитета: «Русский народ – мечтатель. Вся история русского народа – это история его мечты. История русских тяжела, непосильна, порой ужасна, но и прекрасна, потому что

это – история мечты. В ней среди непечатых трудов и тяжелых нашествий, непосильного гнета, среди бездорожья, сиротливых деревень, закопченных заводов, среди полосатых шлагбаумов и запретных зон сияет мечта – мечта о грядущем царстве, где нет насилия, нет болезней и печалей. Где человек человеку брат, но не только человеку, но зверю лесному, и птице небесной, и цветку, и звезде. Где все соткано из любви и блаженства, где нет смерти» [Проханов, 2018, с. 34]. Далее писатель утверждает: «Русская мечта – вселенская. Чтобы ее обрести, русский человек шел за горизонт, создал невидимое государство из двенадцатичасовых поясов. За этой мечтой он шел туда, где, казалось, нет жизни, – в сверканье полярных льдов, в горячий огонь пустынь. Соединил хлад и жар, восток и запад, великие реки с великими океанами. Там, где кончается Россия, начинается Царствие Небесное» [Проханов, 2018, с. 34].

Акцентирование таких элементов «русской мечты», как вселенскость или победа над смертью, отсылают к «философии общего дела» Николая Федорова. Проповедуемые во второй половине XIX столетия «московским Сократом» идеи были глубоко укоренены в христианском учении. Главной целью человечества, прежде всего русского народа, философ считал «воскрешение предков», отмечая, что данный проект является «исполнением воли Бога, осуществлением метафизического совершенства, всеобщим счастьем» [Федоров, 1995, с. 101]. Федоровская идея стала фундаментом *русского космизма*, который в начале прошлого столетия развивали в своих трудах К. Циолковский и В. Вернадский. Большой интерес к идеям московского философа проявляли и писатели, польский ученый Моника Мадэй-Цетнаровска доказывает, что к идее «общего дела» апеллировали среди прочих Ф. Достоевский, Л. Толстой, А. Платонов, М. Горький, Б. Пастернак, а также целый ряд советских поэтов

20–30-х годов XX века [Madej-Cetnarowska, 2013, с. 23]. Отметим также, что «преодоление смерти является чуть ли не главным предметом утопического мышления» в русской культуре [Ларинов, 2013]. Поэтому обращение А. Проханова к космизму, впервые имеющее место еще в произведениях 70-х годов прошлого века [Wawrzyńczak, 2014, с. 142], не было оригинальным ходом, к тому же, как покажет дальнейший анализ, прозаик трактовал данное учение весьма своеобразно, что выражается особенно ярко в случае тех героев его произведений, которые возникли в начале последнего десятилетия и подчинили свою жизнь утопии.

Типичным прохановским героем-утопистом является главный персонаж романа «Человек Звезды» – гениальный ученый, настоящий «человек ренессанса», Антон Садовников, бывший сотрудник научного института, распущенно-го и разграбленного после распада СССР. Он живет в маленьком домике в окрестностях уральского областного города П. и практически все свое время посвящает изучению идей космизма. Происходит все это очень странным образом – Садовников не ограничивается лишь чтением и анализом трудов теоретиков космизма, в первую очередь работ Н. Федорова, его основным деянием является физическая эксплорация ноосферы. Этот процесс описывается в романе несколько раз, поэтому ограничимся одной наглядной цитатой: «[Садовников] отвел глаза, глубоко вздохнул и улетел туда, где бестелесные, бесчисленные, волнуясь и перебиваясь, как волшебная музыка, витали идеи, переживания и мысли, когда-либо явленные в людском сознании. Ноосфера звучала, струилась, выплескивала протуберанцы, казалась золотистым заревом, трепетала разноцветными вспышками. Таила зрелища исчезнувших городов, лики умерших мудрецов и героев, сгоревшие в пожарах картины и рукописи» [Проханов, 2012, с. 76–77].

Ноосфера в романе предстает как автономное пространство, даже измерение, в которое могут проникать исключительно те, кто, как Садовников, познал тайные ходы в этот кладезь величайших достижений человеческой цивилизации. Полученные таким образом знания Садовников использует для решения нескольких глобальных задач, актуальных для будущего. В настоящем времени он вынужден противостоять местной власти – коррумпированным чиновникам и политикам, а также олигарху Касимову и московскому модному художнику, а на деле черному магу Виктору Маерсу. Кульминационным моментом противостояния становится фантазмагорический бой произведений искусства – дом опального гения-изобретателя атакуют созданные Маерсом фигурки красных человечков (современное перформативное искусство), против которых Садовников посылает в бой чудотворную скульптуру святого Николы, спасенную и отреставрированную им благодаря познаниям, приобретенным во время прогулок по ноосфере.

Символический бой прошлого (выраженного в народной религиозной традиции) с настоящим (постмодернистский перформанс) – бой за будущее человечества, за всеобщее счастье, которое, по убеждению Садовникова, предстоит реализовать именно ему. Долгие годы втайне от всех ученый конструирует в запущенных цехах бывшего НИИ звездолет, на котором в финале романа отправляет свою возлюбленную в созвездие Льва, чтобы та привезла обратно на Землю обитавших там предков – великих сынов земли русской. Замысел Садовникова напрямую отсылает читателя к идее воскрешения предков, трактуя ее практически дословно, важнейший же для ее понимания духовно-религиозный аспект сводится к упомянутой уже сцене битвы Святого Николы с красными человечками колдуна Маерса, ассоциирующейся в первую очередь с современным

фантастическим блокбастером, а не углубленной богословской символикой.

Нельзя обойти стороной и тот факт, что финал романа явно перекликается с традицией русской литературной утопии 20-х годов прошлого века. Звездолет Садовникова вызывает ассоциации с машиной времени из романа А. Богданова «Красная Звезда», пьесой В. Маяковского «Баня» и Интегралом, который строят граждане Единого государства в антиутопии Е. Замятина «Мы» [Ковтун, Проскурина, Васильев, 2013, с. 129–140]. Правда, в отличие от классиков XX века, А. Проханов даже не пытается представить дальнейшую судьбу утопического замысла своего героя. В последней главе вся рассказанная ранее история оказывается литературной фантазией – романом, который пишет пожилой писатель Садовников, для которого творческий процесс является своеобразной психотерапией, помогающей ему смириться со смертельной болезнью и кончиной любимой супруги. Несогласие со смертью близкого человека заставляет литератора создать силой таланта альтернативный мир, в котором смерть возможно преодолеть, во всяком случае попытаться это сделать.

Композиция романа «Человек звезды», выстроенная по постмодернистскому принципу «текста, рассказывающего о тексте», позволяет утверждать, что Проханов ведет своеобразную игру с читателем – долгое время манит его национал-патриотическими грезами о фантастическом скором возрождении потерянной империи, чтобы в кульминационном пункте разоблачить утопичность проекта. Здесь замечается и своеобразная автоирония писателя, который остраненно наблюдает и анализирует собственные фантазии. Однако эта позиция несколько противоречит неоднократно декларируемой писателем приверженности идеям «московского Сократа». Хотя, подчеркнем, эта приверженность довольно поверхностна, поскольку, во-первых, трак-

туется писателем слишком буквально, во-вторых, она лишена общечеловеческого смысла и носит сугубо национально-имперский характер. Конечно, Федоров подчеркивал особую роль, даже миссию России и православия в задуманном им проекте «воскрешения предков» [Madej-Cetnarowska, 2013, с. 13], но тем не менее это был общечеловеческий, христианский, вселенский проект. В прохановских текстах этот аспект практически отсутствует, понимание современным автором мысли классика русской философской науки вступает в противоречии с ее принципами.

Высказанный выше тезис находит подтверждение в другом произведении А. Проханова – романе «Время золотое». По сравнению с «Человеком звезды» данный художественный текст намного более политизирован – его сюжет напрямую относится к основным событиям 2011–2012 годов – парламентским и президентским выборам и общественным протестам, которые им сопутствовали. В центре сюжета оказывается талантливый политтехнолог-государственник Андрей Бекетов. В прошлом он был советником президента России Чегоданова, после конфликта с которым удалился жить в далекую, захолустную глубинку. Когда Чегоданов встает перед угрозой потери власти в результате выборов, он уговаривает Бекетова помочь ему и организовать успешную предвыборную кампанию. Президент решается вернуть опального советника по настоянию своей сотрудницы, которая выражается о Бекетове с особым уважением, указывая на его редкий талант: «Бекетов ощущает время как движение множества потоков, которые текут из прошлого <...> как поверхностные или донные струи реки ее воронки, протуберанцы и завихрения. Он играет этими потоками, одни останавливает, другие ускоряет, смешивает, обращает вспять. Он управляет рекой времени» [Проханов, 2013, с. 37].

Одаренный таинственными знаниями политолог выстраивает многосложную политическую интригу, в результате которой компрометирует оппозицию, и та терпит поражение на выборах. Он действует в убеждении, что Чегоданов оправдает наконец его надежды на возрождение страны. Сам Бекетов воспринимает свою страну как священную территорию, на которой возможно создать идеальное государство: «Наши жизни проживаем в предчувствие Русского Чуда, в ожидании Русской Победы. <...> Наша Русская Победа, наша сокровенная мечта о благодатном царстве. О наших священных пространствах между тремя океанами, которые вновь сойдутся, чтобы никогда не распасться. О симфонии народов, культур, божественных промыслов, которые соединят род людской в цветущую семью, где каждый – творец, герой, духовидец. Где государство, царь или вождь – рачительный и искусный садовник, взращивающий райский сад. Где нет вражды, насилия, порока, а только восхитительное творчество, лучистая любовь, всеединый порыв, преодолевающий смерть» [Проханов, 2013, с. 158–159].

Очевидно, что утопическое сознание героя построено на идее преодоления смерти. Однако действия Бекетова противоречат его словам – реализуя свой план, он постоянно прибегает к хитрости, обману, интриганству. План Бекетова срабатывает безупречно – оппоненты повержены и Чегоданов сохраняет свой пост, но первым решением переизбранного президента стало увольнение человека, приведшего его к победе. Свое решение он объясняет просто и доходчиво: «Наступает совсем иная пора, где мне не нужны пылкие поучения и религиозные проповеди, исторические примеры и уверения в моем мессианстве. Мне это будет мешать. Я сам знаю, как управлять государством, как выстраивать отношения с элитами, как ладить с народом, как балансировать среди групп, от которых получил власть и которые

наблюдают за каждым моим шагом. Предвыборный театр окончен» [Проханов, 2013, с. 368].

Идеалист и утопист оказывается ненужным циничному прагматику, реально оценивающему действительность. Крах Бекетова закономерен, ибо в достижении сокровенных целей он действовал неэтично, порою жестоко, то есть вопреки христианским заповедям, которые были основой русского утопизма. Герой, видимо, осознает это – поверженный, он возвращается в провинциальный город, где его сомнения подтверждает местный архиерей. В беседе с политологом священник отмечает: «Мы, я помню, Андрей Алексеевич, как-то говорили о том, что Россия – мученица. <...> Россия своими страданиями Богу угодна и она через свои страдания укажет миру путь к Богу. <...> Вот только не вижу, как Россия, в которой, как вы говорите, поселился зверь, может стать миру спасением. Кто из нас, на ком грехи неотомлимые, может такое слово сказать, за которым мир пойдет? Не вы и не я, не схимник, не президент, не художник. Все слова как перезревшее яблоко. Снаружи румяное, а внутри червяк. Червяк поселился в России и точит, точит, пока Россия не упадет. Как же она, трухлявая, станет миру спасением?» [Проханов, 2013, с. 381–382].

Бекетову нечем возразить на эти слова, остается уповать на чудо, которого его собеседник в народе не видит. Однако неутомимый утопист не теряет надежду – покинув жилье архиерея, он отправляется на прогулку. Это завершающее роман действие заканчивается эпизодом, внушающим читателю надежду – в парке Бекетов встречает отрока, который привлекает его внимание: «Навстречу ему шел мальчик. Худой, с нежной открытой шеей, с высоким лбом, на который опускалась светлая челочка. <...> Они поравнялись. Бекетов уступил дорогу. Заметил, что синие глаза мальчика широко открыты и он тихо улыбается своим мыслям, не заме-

чая ни Бекетова, ни высокой березы, ни разбитого тротуара, словно идет не касаясь земли. Они разминулись, и Бекетов не мог понять, чем взволновал его этот встречный мальчик. Обернулся. Мальчик удалялся, и над его головой тихо удалился воздух» [Проханов, 2013, с. 383].

Данная сцена имеет, как кажется, сразу несколько вариантов прочтения. Здесь в очередной раз указано, что Бекетов принадлежит к поколению, которому не дано реализовать мечту о возрождении страны, хотя бы в силу той порочности, о которой упоминал в своей речи архиерей. Эта задача возлагается на следующие поколения – Бекетов уступает дорогу встреченному мальчику, как будто бы передавая ему эстафету. Однако тем самым герой в очередной раз противоречит федоровской мысли, которая призывает к «воскрешению предков», а не упованию на новые поколения. В то же время финал романа внушает веру в то, что мечта о победе над смертью будет осуществлена новым поколением, которое символизирует мальчик с золотым ореолом. Идея возрождения державы и реализации предназначенной ей миссии остается всего лишь утопией. К ней стремятся очередные поколения, сменяя друг друга и не добиваясь успеха. Бессмертной же пока остается только вера в Русское Чудо – в наступление «золотого времени».

Как видим, утопические мотивы в творчестве А. Проханова играют довольно существенную роль. В центре его произведений часто оказываются персонажи-пассионарии, овладеваемые идеей «светлого будущего». Таким образом, проза А. Проханова вписывается в традиции русского утопизма, сочетая их со злободневными, резко политизированными сюжетами. В этом, как кажется, и состоит особенность творчества автора, вызывающая противоречивые отклики в актуальной литературной критике и литературоведческих исследованиях.

Библиографический список

Данилкин Л. Человек с яйцом. Жизнь и мнения Александра Проханова. М.: Ад Маргинем, 2007. 663 с.

Ковтун Н.В. «Идиллический человек» на перекрестках истории // Русский проект исправления мира и художественное творчество XIX–XX вв.: монография / отв. ред. Н.В. Ковтун. М.: Флинта-Наука, 2011. С. 280–311.

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

Ларинов М. Преодоление смерти как предмет утопического мышления. URL: <https://mikhail-larinov.livejournal.com/46785.html>

Проханов А. Время золотое. М.: Центрполиграф, 2013. 383 с.

Проханов А. Отблески Мангазеи. М.: Советская Россия, 1975. 80 с.

Проханов А. Россия. Страна негасимого света. М.: Книжный мир, 2018. 254 с.

Проханов А. Человек звезды. М.: Вече, 2012. 350 с.

Ремизова М. Гексоген + пиар = осетрина // Новый мир. 2002. № 10. С. 153–158.

Федоров Н. Собрание сочинений: в 4 т. М.: Прогресс, 1995. Т. 2. 544 с.

Madej-Cetnarowska M. Myśl Nikołaja Fiodorowa w literaturze dziewiętnastego i dwudziestego wieku. Nowy Sącz: Wydawnictwo Naukowe PWSZ, 2013. 232 с.

Wawrzyńczak A. Imperialista, technokrata, mistyk. Twórczość literacka i publicystyczna Aleksandra Prochanowa. Kraków: Scriptum, 2014. 436 с.

УТОПИЯ ИДЕАЛЬНОГО ГОСУДАРСТВА И УТОПИЯ ВНУТРЕННЕЙ ИСТИНЫ В РОМАНЕ Е. ВОДОЛАЗКИНА «АВИАТОР»

Л. Гаврилова

Четыре года назад праздновалось 500-летие выхода в свет «Утопии» (1516) Томаса Мора, которого принято считать родоначальником литературной утопии. С постепенной эволюцией метажанра термин начинает пониматься широко – не только как образ идеального общества, но и как «особая форма познания социальной и духовной реальности» [Дубенко, 2017, с. 269], способ строительства новой действительности. Последнее наиболее ярко прослеживается в истории СССР: идеология превращает «жизнь целого государства в некое теургическое действие» [Ковтун, 2005, с. 5], размывая границы между искусством и реальностью. Однако политические и экономические катаклизмы XX века (Первая мировая война, Октябрьская революция 1917 года, Вторая мировая война, распад СССР), казалось бы, полностью дискредитировали утопический дискурс.

В то же время кризис коммунистической утопии положил начало созданию новых мифологем, они находят наиболее яркое отражение в творчестве писателей-традиционалистов. Фокус утопического мышления сместился с проблемы построения идеального общества на проблему внутренней жизни индивида, его свободы и самоопределения. В XXI веке утопия не теряет своей актуальности, но теперь ее «сопровождает не эхо создания систем, а ответственное творчество индивидуальности, соединенное с коллективным взаимодействием» [Аниса, 2017, с. 12].

В фундаментальных исследованиях утопии чаще всего обсуждаются проблемы истории метажанра, типологии утопии, представлен анализ литературных, философских произведений, соотнесенных с утопической парадиг-

мой. Настоящая работа посвящена особенностям реализации структурообразующих элементов утопии в романе Е. Водолазкина «Авиатор». В классическом исследовании Л. Мамфорда «История утопий» автор выделяет два типа проектов: утопии «реконструкции» и утопии «бегства» [Шацкий, 1990, с. 198]. В первом случае утопия описывает преобразование внешнего мира, идеал достигается через изменение реально существующих политических и социальных порядков, а во втором – акцент делается на внутреннем мире героя, бегство же не только освобождает его от трудностей и проблем внешнего мира, но и позволяет заложить фундамент новой реальности.

На протяжении всего произведения Е. Водолазкина «Авиатор» идет противостояние внешних обстоятельств и внутреннего мира главного героя. В дневниковых записях Иннокентия Платонова соединяются разновременные воспоминания о счастливом дачном детстве под Санкт-Петербургом, революции, пребывании в Соловецком лагере. За каждым воспоминанием выстраивается парадигма ассоциаций, отсылающих к сюжетам, образам русской классики, текстам И. Гончарова, А. Чехова, В. Набокова, А. Блока и др. В своих детских воспоминаниях Платонов стремится воссоздать исчезнувший в революционные годы мир его семьи – того малого космоса, который позволяет выжить главному герою в жестоких реалиях Соловецкого лагеря и сохранить человечность. Пространство детского мира ахронно, отмечено признаками ретроспективной утопии, среди которых идеализация и сакрализация прошлого, стремление к описательности, риторичность. «Вневременность – райское качество, а детство – маленький личный Рай» [Водолазкин, 2018, с. 467]. Мир детства не просто часть жизни, а то состояние, которое навсегда неотделимо от героя, – остров в идеальном времени.

Специфический для утопического метажанра хронотоп острова в романе имеет разные воплощения: «От Атлантиды и острова Робинзона Крузо до Васильевского острова, СССР, окруженного “железным занавесом”, и острова Анзер» [Ковтун, 2018, с. 82]. В соответствии с традицией ухронии, над островом не властно время. В соответствии с логикой *утопии внутренней истины* можно предположить, что остров и есть воплощение души главного героя, в которой отразились страдания человека XX века. Вмешательство внешнего мира оказывает разрушительное действие на хрупкий микромир. Поиск всеобщего «счастья людского» [Водолазкин, 2019а, с. 41] происходит через попрание традиционных ценностей, нравственный закон заменяется псевдокарнавальным подчинением реалиям социалистической диктатуры. Всеобщность, всеохватность как ценностные ориентиры новой жизни становятся основанием для строительства утопии в настоящем месте и времени. Начало советской эпохи, описываемое в романе, – грандиозное воплощение утопии в жизнь, превращение мечты об утопии в Утопию – на примере реальной страны. Однако мир, живущий по законам псевдокарнавала, изначально абсурден: небывалые космические завоевания уживаются здесь со средневековой деспотией, лагерями, разрушительными для Личности: «Для того чтобы словам вернулась сила, нужно описать неописуемое» [Водолазкин, 2019а, с. 251]. Как и в художественном мире В. Шаламова, отмеченном экзистенциальной проблематикой, именно через Слово герои возвращаются из духовного небытия к себе подлинным. Реконструкцию утраченного удастся совершить через «присвоение слов тому, что волновало, но оставалось безымянным» [Водолазкин, 2019б, с. 287], через называние события, вещи, имени.

Двоемирие в романе Е. Водолазкина имеет важную особенность: противостояние происходит не между идеальным миром и реально существующим, но между двумя

утопиями: утопией идеального государства и утопией внутренней истины. Идеальный мир социалистической утопии оборачивается антиутопией по отношению к внутреннему миру Авиатора. В то же время идеальный мир детства становится единственно реальным и подлинным из всего, что существует вокруг героя.

Тема смерти и победы над ней пунктиром проходит через все повествование, является одним из важнейших лейтмотивов. Псевдокарнавал социалистической антиутопии достигает кульминации в момент заморозки главного героя посредством криоконсервации. Подобный мотив странствия-сна встречается в повести А. Толстого «Голубые города»: перемещение во времени становится возможным благодаря клинической смерти героя-протагониста с последующим пробуждением в новом мире, в котором царит «атмосфера насмешливости, трагический маскарад» антиутопии [Ковтун, 2020, с. 313]. Эксперименты над заключенными, проводимые академиком Муромцевым в лаборатории по регенерации («ЛАЗАРЬ»), имеют реальный прототип в истории крионики. В начале прошлого столетия над проблемой криоконсервации растений и животных работал физиолог Н. Максимов. Он искал такое вещество, которое бы охлаждало ткани до состояния анабиоза, но в то же время препятствовало образованию льда внутри них. В ходе опытов по заморозке растений он обнаружил, что таким веществом является глицерин: «Глицерин стал первым криопротектором, т.е. веществом, которое защищает ткани организма от повреждений, связанных с образованием льда» [Чупин, 2012, с. 188].

Главный герой, ставший объектом криоконсервации, переходит из антиутопичного мира концлагеря в неведомый ему мир конца XX столетия. По традиции «в утопическом обществе выделяются два персонажа, организующие структуру текста, – рассказчик (нарратор), выступающий в роли

проводника (экскурсовода), и слушатель – чаще всего путешественник (нарратор)» [Файзрахманова, 2010, с. 137]. Иногда в роли нарратора может выступать и путешественник, герой-протагонист, как это происходит в произведении Е. Водолазкина. Их объединяет готовность к диалогу, позволяющая дать читателю наиболее полную информацию о мире (реальном или вымышленном), в котором существуют персонажи. В чуждом Платонову «шутовском» пространстве современности, наполненном симулякрами, проводниками главного героя становятся его лечащий доктор Гейгер и Настя – внучка его былой возлюбленной, Анастасии. Имплицитный диалог, завязывающийся между героями в пространстве дневника Платонова, позволяет сталкивать между собой одну утопию с другой, а нарративность – отличительная особенность русских утопий – отражает эволюцию метажанра, ее устремленность к романному слову.

Кризис памяти – важнейшая черта современности, в которой оказывается герой. Незнание, забвение истории – апокалиптический финал социалистической антиутопии, сменяющейся анархией. Миссия Платонова в новой реальности – свидетельствовать об ушедшем времени. Слово очевидца становится «последней точкой, закрепляющей связь между иконой и первообразом» [Ковтун, 2005, с. 240] прошлой эпохи. Через диалог с близкими людьми – Гейгером, Настей, будущей дочерью Анной – происходит вербализация истории, ее новая семантизация, что дает посыл к духовному исцелению не только самого героя, но и страны, породившей и воплотившей в себя Утопию.

Эволюция метажанра утопии представляет собой сложное явление, характеризующееся изменением функции и формы ее основополагающих типологических признаков. На примере романа Е. Водолазкина «Авиатор» можно увидеть, как дескриптивность сочетается с нарративностью, всеохватность и глобальность описываемого в классической утопии

мира сменяется изолированным хронотопом острова-души, а двоемирие превращается в своеобразный диалог между несколькими утопиями. В свою очередь, гибкость романного жанра, его тяготение к элементам утопии позволяют выстроить структуру по канве ухронии, что обогащает произведение новыми сюжетообразующими мотивами.

Библиографический список

Аниса Ф. Кризис и воскрешение утопии // Утопические проекты в истории культуры. Ростов-на-Дону, 2017. С. 5–14.

Водолазкин Е. Авиатор: роман. М.: Изд-во АСТ: Редакция Елены Шубиной, 2019а. 410 с.

Водолазкин Е. Идти бестрепетно: повести, рассказы. М.: Изд-во АСТ: Редакция Елены Шубиной, 2019б. 407 с.

Водолазкин Е. Совсем другое время: роман, повести, рассказы. М.: Изд-во АСТ: Редакция Елены Шубиной, 2018. 477 с.

Дубенко Л.В. Религиозная утопия как феномен и понятие // Утопические проекты в истории культуры. Ростов-на-Дону, 2017. С. 268–271.

Ковтун Н.В. Русская литературная утопия второй половины XX века: монография. Томск: Изд-во Том. ун-та. 2005. 536 с.

Ковтун Н.В. Ухрония как структурообразующий прием в романе Евгения Водолазкина «Авиатор» // LITERATURA (Rusisrica Villnensis). 2018. № 60 (2). С. 76–92.

Ковтун Н.В. Чертеж утопии и «мелочи существования» в повести А. Толстого «Голубые города» // Фундаментальные проблемы гуманитарных наук: опыт и перспективы развития исследовательских проектов РФФИ. Барнаул, 2020. С. 310–316.

Файзрахманова А.А. Типология жанра литературной утопии // Вестник Челябинского государственного университета. 2010. № 13 (194). С. 136–145.

Чупин И.И. Практика криоконсервации (крионики) – исторический аспект // Исследовательский потенциал молодых ученых: взгляд в будущее. 2012. С. 185–192.

Шацкий Е. Утопия и традиция: пер. с польского / общ. ред. В.А. Чаликовой. М.: Прогресс, 1990. 454 с.

ОБРАЗЫ МОСКВЫ В УТОПИЧЕСКОМ И АНТИУТОПИЧЕСКОМ ДИСКУРСЕ (НА МАТЕРИАЛЕ РОМАНА «ТЕКСТ» Д. ГЛУХОВСКОГО)

М. Кун

Автор всемирно известной постапокалиптической трилогии «Метро» и идейный вдохновитель глобального проекта «Вселенная Метро 2033» не нуждается в подробном представлении. Его художественные произведения¹ пользуются повышенным интересом со стороны читателей, по их мотивам создаются популярные компьютерные игры², большинство его книг переведены на многие иностранные языки. Писатель, чей литературный бренд уже успел стать гарантией качественных антиутопий и фантастических произведений, решил пуститься в новый творческий эксперимент и выпустил в 2017 году нехарактерный для своей библиографии реалистический роман «Текст». Читающая публика встретила данное событие по большей части с энтузиазмом [Алькаева, 2017]. Положительный вердикт литературного критика Г. Юзефович выглядит вполне репрезентативным: «<...> Дмитрий Глуховский проломил, наконец, сковывавшую его жанровую скорлупу и не без блеска вышел в пространство, именуемое “большой литературой”» [Юзефович, 2020, с. 193]. Как следствие, «умный, сложный, болезненно-актуальный по мысли и реалиям»

¹ По состоянию на ноябрь 2020 года Д. Глуховский выступил автором восьми крупных произведений: романов «Метро 2033» (2005), «Сумерки» (2007), «Метро 2034» (2009), «Будущее» (2013), «Метро 2035» (2015), «Текст» (2017), сборника «Рассказы о Родине» (2010) и аудиосериала «Пост» (2019).

² К ноябрю 2020 года в серию «Metro» входят четыре компьютерные игры: «Metro 2033» (2010), «Metro: Last Light» (2013), «Metro Redux» (2014) и «Metro Exodus» (2019).

[Там же, с. 192] роман «Текст» одного из заметных критиков современной российской политической системы обрел статус национального «бестселлера», вошел в списки авто-ритетных литературных премий России¹, быстро обзавелся театральной адаптацией², стал первым произведением писателя, получившим экранизацию³ [Zywert, 2019, с. 195–196; Przybysz, 2018, с. 127–136; Arciszewska-Tomczak, 2020, с. 102; Крылова, 2019, с. 21–22].

Основное действие произведения происходит в Москве и подмосковной Лобне в ноябре 2016 года. Случайная встреча 20-летнего студента филологического факультета МГУ Ильи Горюнова с сотрудником Федеральной службы по контролю за оборотом наркотиков (ФСКН) Петром Хазиним во время проверки столичного ночного клуба оказывается для обеих персонажей поворотной. Защищая свою девушку, молодой человек вступает в конфликт с оперативником. Хазин решает отомстить дерзкому парню, подбрасывает ему наркотики, что служит основанием для возбуждения против студента уголовного дела, заключения его в соликамскую тюрьму. После отбытия семилетнего срока Горюнов спешит

¹ Прежде всего, следует отметить включение романа в длинные списки премий «Национальный бестселлер» [Длинный список 2018] и «Большая книга» [«Длинный список» сезона 2017–2018], что уже само по себе является экстраординарным достижением в творчестве писателя-фантаста.

² Одноименный спектакль был поставлен режиссером Максимом Диденко. С 15 мая 2018 года он входит в репертуар Московского драматического театра имени М.Н. Ермоловой [Текст. Дмитрий Глуховский].

³ Фильм «Текст» (2019) режиссера Клим Шипенко с успехом прошел в отечественном кинопрокате и стал лауреатом ряда российских кинонаград, в том числе четырех премий «Золотой орел» [Лауреаты премии «Золотой орел» за 2019 год]. Позднее расширенная версия кинокартины была представлена в виде пятисерийного фильма «Текст. Реальность» (2020) на видеосервисе «Start» [Текст. Реальность].

в родную Лобню к матери. Вернувшись домой, он обнаруживает, что мать накануне его приезда скоропостижно скончалась, бывшая девушка беременна и выходит замуж, друг детства сделался чужим, а оставшихся денег едва ли хватит на несколько дней. Илья решает встретиться с Петром, человеком, путившим его жизнь под откос. Через социальные сети он узнает о местонахождении обидчика и в состоянии алкогольного опьянения убивает его кухонным ножом. Завладев смартфоном Хазина, Горюнов вступает от его лица в переписку с родными, друзьями, сослуживцами и начальниками умершего, чтобы как можно дольше скрывать содеянное и выиграть для себя время.

В романе с фотографической точностью описана российская столица. Как верно отмечает М.В. Селеменова, художественное изображение Москвы всегда имело особое значение: «Образ Москвы является ключевым пространственным образом русской литературы, отражающим политические, экономические и социально-культурные перемены в стране» [Селеменова, 2015, с. 93]. «Текст» Д. Глуховского предлагает сразу два образа мегаполиса: летняя «лужковская» Москва 2009 года и позднеосенняя «собянинская»¹ Москва 2016 года. Первый вариант города показан с точки зрения жизнерадостного иногороднего студента²; второй – глазами хмурого 27-летнего заключенного, только что отбывшего семилетний срок по ложному обвинению и сразу же со-

¹ Используются производные от фамилий двух последних мэров Москвы: Ю.М. Лужков (1992–2010) и С.С. Собянин (с 2010).

² Дополнительный интерес изображению российской столицы в романе «Текст» придают факты из биографии самого писателя. Д. Глуховский родился в Москве, но в детстве, по его словам, довольно много времени проводил у родственников матери в Костромской области. Исходя из чего ему было несложно описать любимый город глазами приезжего [Глуховский – рок-звезда русской литературы].

вершившего убийство¹. Несмотря на то, что в аннотации роман «Текст» позиционируется как произведение «на стыке триллера, романа-нуар и драмы» [Глуховский, 2017, с. 4], сюжет разворачивается в настоящем времени и частично в недавнем прошлом, на наш взгляд, представленные в нем образы Москвы можно рассматривать как пространство, в котором сильно влияние утопических и антиутопических элементов². В качестве подтверждения нашего тезиса мы проведем сравнительный анализ двух пространственных образов российской столицы с учетом их встроенности в тот или иной дискурс³.

Москва 2009 *Утопические элементы*

Восприятие российской столицы протагонистом романа напрямую зависит от его возраста, жизненного опыта и круга общения. «С кем будешь, такой город и увидишь» [Там же, с. 250], – констатирует освободившийся из тюрьмы

¹ По поводу повествования в романе «Текст» М.Н. Крылова отмечает: «<...> повествование ведется от 3-го лица: об Илье рассказывает не он сам (герой), а повествователь, но создается впечатление потока сознания, передачи восприятия мира от 1-го лица. В результате у читателя появляется возможность увидеть мир вокруг героя по-особому, его глазами, его оригинальным взглядом» [Крылова, 2019, с. 24].

² Характерные черты утопии и антиутопии приводятся, например, в научных трудах Н.В. Ковтун [2005], Б.А. Ланина [1993] и И.Ю. Извековой [2017]. С ними мы будем сверяться при нашем анализе.

³ Образу Москвы в «Тексте» посвящена статья Александры Зыверт. В своей работе польская исследовательница анализирует роман в рамках антитезы «центр – периферия» (Москва – Лобня) и на его результатах констатирует сходство образа у Д. Глуховского с так называемым новым «московским текстом» (определение М.В. Селемневой [2015]), формирующимся в русской литературе в начале XXI века [Zuwert, 2019, с. 195–208]. Это обстоятельство дает нам основание снова обратиться к изображениям Москвы в романе «Текст» и рассмотрению их с иного ракурса.

Горюнов. Не менее важным фактором, влияющим на восприятие героем Москвы, становится время года и суток. Особенно Илье столица импонирует летней ночью при ярком освещении. Она представляется ему благим топом, вопиюще эклектичным, но невероятно привлекательным [Arciszewska-Tomczak, 2020, с. 104–105]: «Москва была из всего смешана: самых несовместимых зданий, самых неподходящих друг другу людей, из времен противоположных <...>; и все в ней уживалось, ничего полностью не переваривалось и навсегда не уничтожалось. <...> Удивительный был город – Москва. Отовсюду понадерганный, скроенный из ворованных лоскутов, пестрый и потому настоящий. Прав был Илья-двадцатилетний: тут бы нашлось для него место. Для всех находилось, и для него нашлось бы» [Глуховский, 2017, с. 198]. Студент очарован многомиллионным мегаполисом. Прежде всего его привлекают, казалось бы, безграничные возможности столицы: «В Москве земля была волшебная, удобренная гормонами роста: ткни в нее свои желания – вырастут и работа денежная, и модные друзья, и девушки самые красивые. Москва и сама была от себя пьяная, и всех своим хмелем угощала. В ней все было возможно» [Там же, с. 8–9]. В 2009 году парень неустанно грезит о переезде в столицу. Ревность его девушки к Москве абсолютно оправдана – Илья испытывает к городу почти половое влечение.

Своего рода центром этой утопической «лужковской» Москвы ему представляется модный ночной клуб с символическим названием «Рай», расположенный (вспомним парадигму Томаса Мора!) на полуострове в одном из зданий бывшей кондитерской фабрики «Красный Октябрь». Сюда после июньской сессии молодой человек отправляется вместе со своей девушкой. Попасть в клуб нелегко. После длинной очереди героям необходимо пройти сквозь сито унижительного фейсконтроля. Неслучайно охранник

в романе иронически сравнивается с «архангелом», принимающим решение о допуске посетителей в герметичный, рукотворный «Рай» – идеальный мир для двадцатилетних влюбленных. Оказавшись в клубе, пара попадает в принципиально иную, лишенную времени реальность: «Олимпийская сборная [по синхронному плаванию] вышла в бассейн, крутили кульбиты под бит, из многоэтажных золотых лож сыто глядели на совершенные бедра неизвестные боги, сновали вокруг них пресмыкающиеся официанты, смертные терлись друг о друга на танцполе, добывали огонь. Горячие, целовались по углам, постанывали в ненадежно запертых кабинках. Все говорили, никто не слышал» [Там же, с. 35]. В стенах клуба гости забывают о текущих проблемах и вместе наслаждаются происходящим. Однако присущие утопии всеобщие справедливость и равенство оказываются мнимыми; разделение на сословия («боги», «пресмыкающиеся», «смертные»), преимущественно по финансовым возможностям, и здесь не теряет свою актуальность. Коктейли в баре стоят дорого, а места в ложах приходится по карману далеко не каждому.

Антиутопические элементы

Внезапное появление в ночном клубе людей в масках и бронежилетах быстро рассеивает блаженный сон. Сотрудники ФСКН выполняют свою работу стремительно, цинично и равнодушно: «Обалдевший стробоскоп <...> выдернули из розетки, врубили слепящий верхний свет. Это было как раздеть всех догола под дулами. Этого люди наконец испугались. Схлынули с танцпола, потекли к выходам – но там их встречали» [Там же]. Задержать оперативники могут любого, а встроенность в авторитарную систему с четкой иерархией укрепляет в них чувство собственного величия и вседозволенности. «Смертные» вроде Ильи и его девушки Веры представляются для хозяев жизни, вроде младшего

лейтенанта Петра Хазина и его сослуживцев бесправными животными. Так, например, очевидно находящийся под воздействием наркотических веществ молодой оперативник Хазин грубо задерживает симпатичную Веру, чтобы под видом освидетельствования, вероятно, ее изнасиловать. Инцидент с Ильей, протестующим против оскорбления девушки, он решает использовать для своего продвижения по службе. Таким образом, благородный поступок оборачивается для Горюнова огромной личной трагедией. Его арестовывают как наркодилера и тем самым ломают судьбу: «Он [командир] своими толстыми пальцами, голосом своим толстым – взял и умял Илью в воронку мясорубки, в лоток для мяса, заправил нежно и надежно его, вырывающегося и пишущего, в спираль мясорубочного шнека, а Петя-лейтенант крутанул ручку» [Там же, с. 39]. Надежда на правосудие для студента-идеалиста оказывается беспочвенной; денег у матери на взятку нет, а кассационная жалоба отклонена. Следовательно, шумный и яркий ночной клуб вместо рая земного в действительности становится коротким коридором к вратам ада земного (исправительная колония в Соликамске), чьему магнитному полю он не в силах сопротивляться. Роковой случай в клубе «Рай» позволил Горюнову узнать боготворимый город с безобразной стороны, понять, что «маленькому человеку» при столкновении с авторитарной системой уготовано суровое наказание.

Москва 2016

Антиутопические элементы

После освобождения из колонии двадцатисемилетний Илья попадает в незнакомую для него, «попонедельничному похмельную» [Там же, с. 9] Москву, где действует множество запретов. Российская столица при мэре С.С. Собянине разительно отличается от того города, каким протагонист его запомнил. Усугубляет впечатление

позднеосенняя погода [Крылова, 2019, с. 23]: «Москва стояла сейчас как голое ноябрьское дерево – влажная, темная; раньше вся она была обросшая яркими вывесками, киосками для торговли чем попало – а теперь посуровела, стряхнула с себя разноцветицу, разделась до гранита» [Глуховский, 2017, с. 8]. Горюнову в изменившейся столице одиноко, неудобно: «Он узнавал ее и не узнавал; чувствовал себя в ней чужим, туристом. Туристом из Соликамска, и еще из прошлого» [Там же, с. 9].

Недавний арестант почти сразу отмечает на улицах города внушительное количество полицейских. Невозможно попасть не только в саму Москву, но и куда-либо еще в мегаполисе, не пройдя через бесчисленные контрольно-пропускные пункты: «<...> подойдя к Москве поближе, Илья видел в ней везде только то, чего издалека, из поезда было не разглядеть: ментов. На вокзальной площади, у входа в метро, в павильонах и на станциях. Стаями, все с овчарочьими глазами» [Там же, с. 8]. Утратив парадность, ночной город оставляет у героя гнетущее чувство. После захода солнца в нем сквозит мизантропией: «Москва днем казалась гордой, а ночью – несчастной. <...> Померкло зарево над городом: фасады лишили электричества, рекламы осталось мало. Вообще мало стало света и много – темноты. Люди бежали, ссутулившись, словно их в спину тычками гнали» [Там же, с. 51]. Единственная социально-демографическая группа населения, которая, казалось бы, не обращает внимание на окружающую сумрачность, – молодежь. Для нее по-прежнему существуют свои гедонические «островки» (бары, рестораны, ночные клубы), пускай теперь все чаще на новомодной Трехгорной мануфактуре [Zywert, 2019, с. 202].

Вечно спешащие «московские люди» нечасто лично общаются друг с другом, предпочитая коммуницировать посредством различных мессенджеров. Для виртуальной

реальности предназначен специальный язык, состоящий, как правило, из сленга, сокращений, англицизмов и графических изображений. Грамотность в онлайн-мире встречается редко. Государственное телевидение, развернув империалистическую пропаганду, применяет свой языковой гибри́д: «У всех ведущих были очень озабоченные ебальники: мир разваливался на куски. Только Родина еще как-то стояла. Показывали чиновников, которые объясняли, как. Чиновники приправляли официоз феней, чтобы быть ближе к телезрителю. Потом дали нарезку обращения Президента – тот грозил клеветникам России. В короткой речи Илья узнал много слов, которые впервые на тюрьме услышал» [Глуховский, 2017, с. 268].

Позиция федеральных СМИ находит своих сторонников, с радостью подхватывающих идеи шовинизма и гомофобии (красноречивые примеры: таксист и пассажиры троллейбуса). Образ президента России не вызывает у столичных жителей ни особенного пиетета, ни панического страха. В данной связи показательна сцена с проездом президентского кортежа по Кутузовскому проспекту. Очередной автомобильной пробке никто не удивляется, вяло на нее сетуют. Во избежание неприятностей люди предпочитают смириться с происходящим как с плохой погодой. У жителей столицы сохранилась относительная свобода только в личной жизни, но и личные пристрастия москвичей могут стать рычагом давления в руках силовиков. Многочисленные камеры видеонаблюдения в городе попросту не знают слепых зон. Они зорко следят за каждым шагом: «В Москве этих камер – сто тридцать тысяч <...>. Каждый городской подъезд пялится в тебя одноглазо, лезет в жизнь, на всех трассах камеры развешаны – следят, запоминают» [Там же, с. 61]. Даже находясь в метро, невозможно быть уверенным в том, что слежка прекратилась. Бесчисленные смартфоны превратились не только в повседневных помощников пользователей,

но и в идеальных «шпионов» на службе у федеральных органов исполнительной власти. Противнику же системы, каким после убийства представителя «новой аристократии», сына генерал-майора, стал Горюнов, в «собянинской» Москве негде спрятаться. Эта картина всеобщей слежки, «прозрачности» бытия в утопическом Городе отсылает к ведущим мотивам классической антиутопии: от Е. Замятина, О. Хаксли, Д. Оруэлла до В. Маканина [Ковтун, 2010, с. 185–193].

В Москве 2016 года живут не по принятым законам, а по тюремным правилам. Как метко отмечает школьный друг Хазина, многомиллионный мегаполис напоминает африканское сафари, где охотник в любой момент сам может стать добычей. Став обладателем смартфона московского майора, герой открывает для себя подноготную российской столицы, согласно которой местные полицейские почти не отличаются от бандитов, карьеристы-сыновья предадут карьеристов-отцов, высокомерные москвичи развращают «девственных» приезжих, а угодивший на «рыболовный крючок» спецслужб обречен на бессрочное лакейское существование.

Утопические элементы

Моменты, когда «собянинская» Москва напоминает недавнему заключенному прежний город, связаны с редкими проблесками солнца на ноябрьском небе: «Москва все-таки прекрасная была, хоть с похмелья и немного отечная. Как только над ней раздвигали мраморный купол и впускали небесный свет, она сразу очеловечивалась» [Глуховский, 2017, с. 196]. У героя тотчас улучшается настроение, ему хочется продолжать жить. Еще одним средством, позволяющим как-то отгородиться от окружающей серости, являются деньги. С их помощью многие в Москве, в том числе и Горюнов, торопятся купить эфемерное счастье. В 2016 году Илью вновь тянет «к шоколадному полуострову “Октября”» [Там же, с. 32]. Он приходит туда днем

и смотрит на бывшие фабричные здания по-иному: «При солнце было видно, конечно, что соблазн плохо оштукатурен, и краска на нем трещинами шла. Зона Илье хрусталик в глазу отшкурила: стал изъяны резче видеть, трещины, плесень. <...> “Рай”, конечно, давно закрылся. Был какой-то другой клуб в этом месте, для тех, кому двадцать сегодня, а не тогда» [Там же, с. 202]. Прежняя земная утопия с персональным выходом в земной ад для Горюнова более не существует. В соседнем переулке, однако, не разучившийся мечтать герой находит для себя новую утопию.

Турагенство «Роза миров»¹ рождает в нем навязчивую идею побега в экзотическую, всегда солнечную Колумбию, «эмиграция» – способ уйти от наказания за убийство. Сотрудница турагентства перечисляет достоинства далекого края: «Очень красивая страна, небезопасная, конечно, но уже не то, что раньше. Джунгли, приключения, кока, ФАРК, очень красивые девушки» [Там же, с. 204]. В Колумбию, в которой, как догадывается Илье, много свободы и мало порядка, он заочно влюбился благодаря смартфону Хазина². Горюнову даже удается в кратчайшие сроки получить загранпаспорт и достать крупную сумму денег, по его мнению, достаточную

¹ Любопытно, что уже в самом названии турагентства заключен обман. Первоначально Горюнов шутивно предполагает, что оно связано с именем обслуживающей его сотрудницы; изначально она ему даже подыгрывает. Из телефонного разговора Илье случайно узнает, что ее настоящее имя довольно прозаическое. В действительности сотрудницу турагентства зовут не Роза, а Гуля [Глуховский, 2017, с. 203–206].

² В качестве рингтона на смартфоне убитого майора играет музыкальная композиция «Тууо» (2015) в исполнении бразильского певца и автора слов Родриго Амаранте. Она была использована как заглавная мелодия для сериала «Narcos» (2015–2017), одного из любимых сериалов Хазина [Tuyo. Rodrigo Amarante]. Успешный проект стримингового сервиса «Netflix» рассказывает о формировании и развитии колумбийских наркокартелей, а также, в частности, о судьбе легендарного наркобарона Пабло Эскобара (1949–1993) [Narcos].

для безбедной жизни в заокеанской стране. Тем не менее сказочная, во многом внушенная томной, латиноамериканской мелодией, страна Нового Света является для него недостижимой, потому что даже там он не сможет примириться с собственной совестью. В финале текста герой оказывается перед сложным моральным выбором: либо похоронить мать и спасти себя, либо спасти беременную девушку убитого им майора [Przybysz, 2018, с. 135]. Воспитанный учительницей русского языка и литературы, бывший студент-филолог Горюнов, несмотря на жестокие уроки тюрьмы, принимает решение до конца оставаться честным и поступать по совести, чем и подписывает себе смертный приговор. Вместо бегства в вечнолетнюю, заокеанскую Колумбию он снова, на этот раз добровольно, уходит в преисподнюю, теперь уже навсегда (ликвидация при задержании).

Заключение

Восприятие образа Москвы Ильей Горюновым (говорящая фамилия!) зависит, таким образом, от ряда причин и обстоятельств – от времени года, круга общения, финансовых возможностей и особенно от возраста и жизненного опыта. Протагонист в 20 и 27 лет – это два принципиально разных персонажа. Летняя Москва 2009 года до судьбоносного столкновения с Петром Хазиним видится простодушному герою-провинциалу открытым, идиллическим топосом, где непременно исполняются самые смелые мечты. Осенняя Москва 2016 года, напротив, представляется озлобленному недавнему заключенному изолированным, опасным топосом, где невозможно сделаться незаметным для силовиков, избежать наказания. Московский полуостров с бывшими зданиями фабрики «Красный Октябрь» в обоих случаях только иллюзия рая, подделка (ночной клуб «Рай» и побег в Колумбию), на проверку же оказывается для Горюнова порталом в ад (тюрьма и гибель).

Проведенный сравнительный анализ служит наглядным подтверждением нашего тезиса, согласно которому оба реалистических образа российской столицы в романе «Текст» являются пространством, маркированным мотивами утопии / антиутопии. Их соотношение, однако, далеко от паритета. И в образе Москвы 2009, и в образе Москвы 2016 года антиутопические элементы оказываются существенно весомее утопических; в свою очередь, утопические черты лишь намечены, обманчивы, чаще всего зафиксированы при описании полуострова «Красный Октябрь».

Библиографический список

Алькаева З. Возлюби текст ближнего своего (Дмитрий Глуховский. Текст) // Октябрь. 2017. № 12. URL: <https://magazines.gorky.media/october/2017/12/vozlyubi-tekst-blizhnego-svoego.html>

Глуховский – рок-звезда русской литературы // вДудь. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=ttPXXyUyx6Q>

Глуховский Д.А. Текст. М.: АСТ. 2017. 320 с.

Длинный список 2018 // Премия «Национальный бестселлер». URL: <http://www.natsbest.ru/award/2018/nominateds/large/>

«Длинный список» сезона 2017–2018 // Национальная литературная премия «Большая книга». URL: <http://www.bigbook.ru/win/long-list2018.php>

Извекова И.Ю. Сравнительный анализ жанра утопии и антиутопии. Понятие «утопии» и «антиутопии» в мировой литературе // Восточнославянская филология. Литературоведение. 2017. № 4 (28). С. 135–143.

Ковтун Н.В. Русская литературная утопия второй половины XX века: монография. Томск: Изд-во Том. ун-та. 2005. 536 с.

Ковтун Н.В. Трансформация утопии в малой прозе рубежа XX–XXI веков (на материале повести В. Маканина «Лаз») // Русская литература. № 3. 2010. С. 185–193.

Крылова М.Н. Работа автора над текстом в романе Д.А. Глуховского «Текст» // Lingua-universum. 2019. № 2. С. 21–25.

Ланин Б.А. Анатомия литературной антиутопии // Общественные науки и современность. 1993. № 5. С. 154–163.

Лауреаты премии «Золотой орел» за 2019 год // Национальная академия кинематографических искусств и наук России. URL: <https://kinoacademy.ru/news/laureaty-premii-zolotoy-orel-za-2019-god>

Селеменова М.В. Образ Москвы в русской литературе начала XXI века // Вестник Российского университета дружбы народов. Сер.: Литературоведение. Журналистика. 2015. № 4. С. 93–103. Текст. Дмитрий Глуховский // Официальный сайт театра Ермоловой. URL: <https://www.ermolova.ru/afisha/view/99/>

Текст. Реальность // Start. URL: <https://start.ru/watch/tekst-realnost>

Юзефович Г.Л., Дмитрий Глуховский. Текст // Таинственная карта. Неполный и неокончательный путеводитель по миру книг. М.: АСТ: Редакция Елены Шубиной. 2020. С. 191–193.

Arciszewska-Tomczak K. Obraz rosyjskiej codzienności w powieści *Tekst* Dmitrija Głuchowskiego // Przegląd Rusycystyczny. 2020. № 2 (170). С. 102–114.

Narcos // Netflix. URL: <https://www.netflix.com/pl-en/title/80025172>

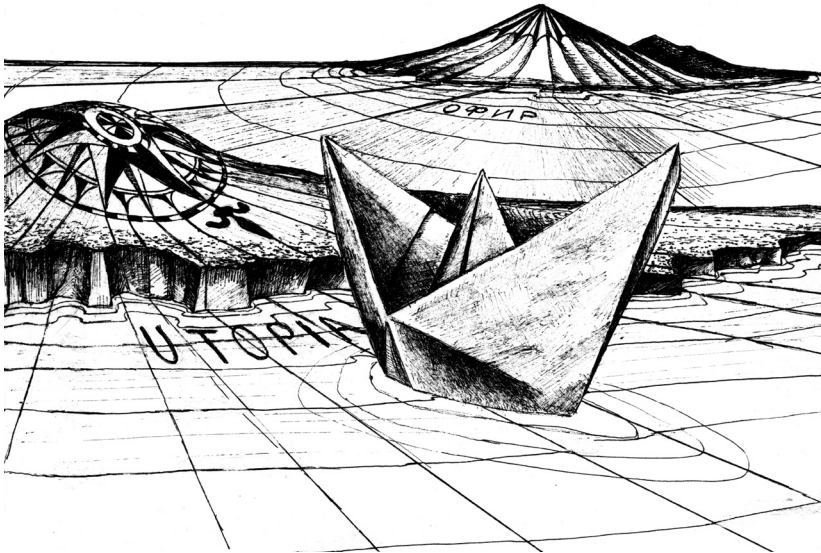
Przybysz A. Rekonfiguracja. Dmitrij Głuchowski na gruncie realizmu // Porównania. 2018. № 2 (23). С. 127–137.

Tuyo. Rodrigo Amarante // Genius. URL: <https://genius.com/Rodrigo-amarante-tuyo-lyrics#about>

Zywert A. Centrum i peryferia. Образ Москвы в повести Дмитрия Глуховского *Tekst* // Kultury Wschodniosłowiańskie – Oblicza i Dialog. 2019. Т. IX. С. 195–208.

Часть 3.

**ДИАЛОГ ЕВРОПЕЙСКОЙ И РУССКОЙ УТОПИИ
В КУЛЬТУРЕ XX–XXI ВЕКОВ**



**УТОПИЯ «СОН О КЛЕР»
В МЕТОРОМАННОЙ ПОЭТИКЕ
ПРОЗЫ Г. ГАЗДАНОВА**

Е. Иванов

Многие исследователи затрагивают проблему утопического в творчестве Г. Газданова. Т. Красавченко объясняет утопическое начало в произведениях Г. Газданова «этико-философским воздействием масонства, склонностью к буддизму» как «феномену культурного пограничья» [Красавченко, 1999, с. 13]. Н. Ковтун подчеркивает влияние масонства на становление *интеллектуальной линии* русского утопизма, основание которой относят к утопическому роману князя М.М. Щербатова «Путешествие в землю Офирскую г-на С... шведского дворянина» (1784) [Ковтун, 2003, с. 97–114]. В работе Е. Проскуриной утопия получает «прописку» в специальности воспоминаний детства писателя. Она выступает в виде «райских локусов» Сибири и Кавказа: «За Сибирью закрепляется символическая репрезентация России, тогда как Кавказ представляет малую родину его автобиографического героя» [Проскурина, 2013, с. 100]. Развивая идею полюсов, следует подчеркнуть и особые статусы Сибири и Кавказа, уже сложившиеся в русской литературе. «Сибирь» в целом имела полярные коннотации как пространство адское и одновременно переходное, связанное с возрождением к новой жизни [Сибирская идентичность..., 2015], а вот «южные царства» служили источником «романтического энтузиазма».

Загадочная Иберия древности оживала на Кавказе в своем первозданном величии. Это направление со времен Пушкина представало местом, где русские писатели имажинативно уравнивали рационализм, транслируемый Европой. А. Тирген в своих статьях, отталкиваясь от творчества

Пушкина, объясняет «чудо русской литературы» как начальное образование, связанное с культурой Запада, и подчеркивает, что «богатырскому триумфу» словесность обязана уникальности, связанной с положением между Востоком и Западом [Тирген, 2018, с. 81]. Т. Гроб пишет, что Кавказ стал «золотым сечением», идеальным сочетанием «Imaginieren und Wissen, Poesie und Ethnographie» [Grob, 2018, с. 129]. Особое модернистское значение для русскоязычного осетина Г. Газданова приобретает «игра» с архаическими и литературными масками, которая «пронизывает жизнь и культуру, связывая их общим законом развития и парадоксального пресуществления смыслов» [Плеханова, 2015, с.154].

Кавказ как утопическая локация в «Вечере у Клэр» прежде всего отсылает к облику Нарцисса-охотника, блуждающего по лесам, который в начале романа смотрит с моста на отражения парижских фонарей, а в финале на отражение корабельных огней. Эта «роль» дает возможность герою занимать вневременную «метапозицию» по отношению к происходящим событиям – участию в военных действиях, как «спящий товарищ» на бронепоезде «Дым» или таксист в эмиграции: «Метапозиция дает возможность для думания – для освобождения от телесности-пространственности, для погружения в идеальность времени, демонстрирующего недолговечность всего материального и оконтуренного» [Смирнов, 2003]. Своеобразное утопическое сознание не только время представляет как континуум культуры, но и пространство. Образы Сибири и Кавказа в утопическом хронотопе Г. Газданова объединены не по принципу локации вынужденного изгнания, ссылки, а как грезы раннего детства до самостоятельного освоения культурного фонда («Сибирь») и литературоцентрической юности, в которой чтение классиков сочеталось с восприятием величественных горных ландшафтов («Кавказ»), то есть, в концепции

Кастанеды, имагинативное и фактуальное – «консоциативные системы обличий» для творца черпаются из одного и того же «общего фонда» [Кастанеда, 1979].

Автобиографический герой, называя героиню Клэр (в переводе с французского «прозрачность»), стремится к просвечиванию и обретению нирваны – «инога». Созерцание морской глади в финале первого романа писателя с рассыпанными по ней огнями кораблей в проекции всего метароманного творчества перекликается с последними романами автора: «Рассыпанный свет огней собирается в нарождающуюся светозарную форму образа героини» [Ivanov, 2019, p. 2415]. Иностранное имя героини индексирует «эйдетический образ» в концепции Г. Гариповой: «Формально он представляет онейросферический образ (сюжет, модель), связанный с субъективностью автора (или героя), который в процессе читательской смыслопорождающей интерпретации приобретает объективную содержательность, выводящую на онтологические смыслы. Художественный эйдетический образ функционально выполняет роль эстетического проводника философских смыслов – от памяти прошлого к реальному настоящему» [Гарипова, 2020, с. 14]. Поэтому и определение нирваны как расставания с суетными страстями и острашения наличной реальности, не похожее «на погружение в небытие. У тебя в этом состоянии остается самая ценная, по-моему, возможность, которая дана человеку, – созерцание. Ты видишь жизнь, которая проходит перед тобой, но не принимаешь в ней участия. Перед тобой начинается беззвучное движение, за которым ты следишь и смысл которого тебе становится яснее и понятнее, чем когда бы то ни было» [Газданов, т. 4, 2009, с. 43].

В романе «Пробуждение» мы видим понимание нирваны по К. Циолковскому: «Нирвана бесполезных чувств, но не

поступков» [Циолковский, 2001, с. 13]. Положительное отношение к буддизму в целом и к нирване в частности было достаточно нетривиальным. Из всех русских религиозных мыслителей только С. Булгаков пишет, что «нирвана», пусть и определяемая как «ничто», «вполне подходит» под общее самое «широкое» определение Божества» [Бернюкевич, 2020, с. 54]. Свое отношение к нирване он высказывает в работе «Свет Невечерний. Созерцания и умозрения». Философ, отсылая к «Евгению Онегину» названием своего опуса «собранием пестрых глав», как и Г. Газданов эпиграфом к своему первому роману из «Письма Татьяны», сходятся в теме печальной привязанности людей к земному иллюзорному существованию, «тьме вещей». Консоциация «Вечер у Клэр»-«Свет Невечерний» предстает эйдосом, уходящим в бесконечность. Ведь название в трактате С. Булгакова отсылает, в свою очередь, к стихотворению А.С. Хомякова «Вечерняя песня» (1853). Т. Красавченко пишет о Г. Газданове: «Как писатель он ведет диалог со всем доступным ему пространством культуры, осознанно или нет используя модернистское представление о традиции как “единовременном ряде”» [Красавченко, 2015, с. 202].

В термине «утопия» изначально заложена коннотация двоемирия. Уто́пия (от др.-греч. οὐ «не» + τόπος «место»; по другой версии от др.-греч. εὖ «благо», то есть «благое место»). «Несуществующая страна» оказывалась «страной блаженства», становящейся образцом для подражания. В метаповествовании писателя утопия предстает как совмещение остраненности в отношении негативного проявления действительности, подобного состоянию самадхи, и благая деятельность, которой ближе понятие антиутопии. «Антиутопия в корне отличается от позитивных и негативных утопий. Она демонстрирует практическую реализацию утопических проектов, указывает не только на их многочислен-

ные недостатки и недоработки, но и на фундаментальные установки подобных конструкций, противоречащие человеческой свободе» [Араб-Оглы, 1989, с. 3].

Программная установка «Вечера у Клэр», локализованная в сильной позиции текста, задает утопический вектор в телеологии образа автора. Нирванонаправленность авторской позиции выражается в последовательном раскрытии энигматической концовки «Вечера у Клэр» или в тезаурусе масонов «открытой тайны». «Сон о Клэр» (последние слова одноименного произведения) есть интенция к созданию утопического субмира, в котором реализовались обозначенные в первом романе писателя эйдетические послылы. «Сложность выявления онейрической специфики художественного текста с эйдетической заданностью образа-сознания заключена в том, что активно используется способность сновидения быть “точкой схождения всех бытийных горизонтов” и тем самым создавать эффект неразличения иллюзии и реальности. В этой связи нас интересует сон не как прием поэтики, а как инвариант “первого пространства”, когда он перестает быть „окном в иную реальность”, а сам становится ею, то есть художественным эйдосом» [Гарипова, 2020, с. 15]. Цикл романов предстает осуществлением утопической программы:

1. «Страной, которой нет» выглядит игрушечная железная дорога, построенная через море, в сочетании с экзальтированной эмпатией к бездомности Дюймовочки. Эта невозможная дорога переходит в железнодорожное полотно Гражданской войны в судьбе автобиографического героя и ведет в призрачный локус «незамеченного поколения» эмиграции, который в романе «Ночные дороги» представлен бессонным миром водителя такси.

2. Утопический мотив «муравейных братьев» из автобиографии Л. Толстого соотносится со страхом Николая

«потеряться в толпе» и ужасающей картиной движения крыс в правильной геометрической конфигурации, а также с эпизодом, в котором отважного тарантула поглотил муравейник. Мотив массовидности ассоциируется с тоской героя по отсутствию в его жизни дружбы и в романе «Эвелина и ее друзья» воплощается в мужскую дружбу, объединяемую феминным началом.

Комбинация идеи Вечной женственности и соборности последнего романа писателя в метаоптике цикла романов предстает как единый утопический замысел в виде дружбы, антиномичной братоубийственному насилию, который контаминируется с альтруистической любовью «среднего француза» Пьера, исцеляющей от душевной болезни в романе «Пробуждение». «Душевная болезнь» героя из «Вечера у Клэр», таким образом, как утопическое противопоставление иллюзорной реальности предстает в «Пробуждении» исцеляющим праксисом человечности, которая на фоне объективной реальности выглядит утопией. В этом плане «сон о Клэр» парадоксально субституирует утопическую реальность как «высшую реальность», а историческая действительность представляется кошмаром разума, что особенно ярко демонстрирует я-рассказчик в «Возвращении Будды» в дистопических сценах пленения повествователя-призрака. При этом мотив плена в аллегорическом дискурсе Г. Газданова содержит эзотерическую подоплеку – пленение телом души и освобождение ее в посмертном существовании. Нигилистический отказ реальности в легитимности (в пользу «иного») делает наррацию в «Призраке Александра Вольфа» двусмысленной – то ли безымянный перволичный нарратор призрак, то ли Александр Вольф? Р. Кайуа пишет: «Быть может, перед нами теперь забрезжил новый закон жанра, а именно: необходимое условие фантастического – нечто произвольное, пережитое» [Кайуа, 2006, с. 44].

Эффект безыскусности и непроизвольности сопровождает чтение газдановских текстов. Автор будто созерцает истории, которые создает и «не совпадая с нарратором, просвечивает в нем, являя героя как призрачную голограмму» [Иванов, 2020, с. 169]. В основе двойничества Александра Вольфа лежит идея убийства как самоубийства, которую мы находим еще в «Преступлении и наказании», она восходит к древним представлениям о неприкаянности душ, жертв насильственной смерти. Энигматическое «Никогда» Елены в финале романа также маркирует присутствие иного мира, по отношению к которому привычный мир является фантомом. Вместе с тем это нигилистическое «Никогда» – аллюзия на рефрен «Ворона» Э. По с его утраченной Ленорой [По, 2009, с. 400]. В обоих случаях любовь как обладание и печаль отсутствия обладания предстает негативной утопией. Такая любовь противопоставляется любви-жертве, залогом которой является «вся жизнь» в эпиграфе к «Вечеру у Клэр» из письма пушкинской Татьяны.

В перевернутом войной модернистском мире Г. Газданова утопией – «страной, которой нет», наваждением и сном предстает сама текущая историческая реальность. Вместе с тем мир культуры, который скрывается за панорамой кавказских прогулок лирического героя в первом романе Г. Газданова, указывает на литературную традицию. После А. Пушкина, который «положил начало новой для русской литературы традиции – поэтического по сути описания Кавказа в прозе... было уже невозможно писать о Кавказе не по личным впечатлениям» [Аринштейн, с. 68]. Поэтому в эпизодах с отважным тарантулом и тотальным исходом крыс легко угадываются идеи личной свободы и благородства.

Образ-эйдос «Сон о Клэр» является трансперсональным путешествием метагероя в счастливую страну самадхи, которая парадоксальным образом излечивает в начале

цикла романов автобиографического героя от «раздвоенности» и «душевной болезни», а в конце (в «Пробуждении») делает самого главного героя целителем и метафорически, и буквально.

Библиографический список

- Араб-Оглы Э. Антиутопия. М.: Мысль, 1989. 270 с.
- Аринштейн Л. Кавказ в русской поэтической традиции в связи с творчеством Пушкина // Aleksandr Puskin und der Kaukasus. Literatur. Geschichte. Bilder. University of Bamberg Press Bamberg. 2018. С. 61–71.
- Бернюкевич Т. Рецепции буддизма в России и «русское азиофильство» конца XIX – начала XX в. // Государство, религия, церковь в России и за рубежом. 2020. № 1 (38). С. 37–61.
- Газданов Г. Собрание сочинений: в 5 т. / под. общ. ред. Т.Н. Красавченко. М.: Эллис Лак, 2009. Т. 4: Романы. Выступления на радио «Свобода». Проза, не опубликованная при жизни. 736 с.
- Гарипова Т. Номо dreamer и формы эйдоса-сна в онейросферической архитектонике русской прозы XX века // Вестник ТвГУ. Сер.: Филология. 2020. № 1 (64). С. 12–20.
- Иванов Е. Сон в прозе Гайто Газданова как анарративная стратегия // Сюжетология и сюжетография. 2020. № 1. С. 166–175.
- Кайуа Р. В глубь фантастического. Отраженные камни / пер. с фр. Н. Кисловой. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2006. 280 с.
- Кастанеда Гектор-Н. Художественный вымысел и действительность: их фундаментальные связи / пер. с англ. А.Д. Шмелева по изд.: Hector-Neri Castañeda. Fiction and Reality: Their fundamental connections: An essay on the ontology of total experience // Poetics. 1979. 8. P. 31–62.
- Ковтун Н. Интеллигенция и масонство в утопическом дискурсе // Интеллигенция в процессе поиска Россией будущего: матер. Междунар. науч. конф. / отв. ред. И.И. Осинский. Улан-Уде: БГУ, 2003. С. 97–114.
- Красавченко Т. Гайто Газданов как писатель культурного пограничья // Известия Уральского федерального университета. Сер.: 2. Гуманитарные науки. 2015. № 4 (120). С. 201–213.

Красавченко Т. Экзистенциальный и утопический векторы художественного сознания Г. Газданова // Вестник Института цивилизации. М., 1999. Вып. 2: Гайто Газданов в контексте русской и европейской культуры. С. 13–18.

Плеханова И. Литературный герой как «прототип» личности писателя: условия «узнавания» и художественные следствия идентификации // Вестник Томского государственного университета. Филология. 2015. № 1 (33). С.139–158.

По Э. Ворон / изд. подгот. В.И. Чередниченко. М.: Наука, 2009. 768 с.

Проскурина Е. Сибирь и Кавказ: два райских полюса в художественной топографии Г. Газданова // Сибирский филологический журнал. 2013. № 4. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/sibir-i-kavkaz-dva-rayskih-polyusa-v-hudozhestvennoy-topografii-g-gazdanova>

Сибирская идентичность в зеркале литературного текста: тропы, топосы, жанровые формы XIX–XX веков: монография / отв. ред. Н.В. Ковтун. Сер.: Универсалии культуры. Вып. VI. М.: Флинта: Наука, 2015. 384 с.

Смирнов И. О метапозиции // Провинция Звезда. 2003. № 11. URL: <https://magazines.gorky.media/authors/s/igor-smirnov>

Тирген П. Преимущество искусств, или Чудо русской литературы // Человек: Образ и сущность. Гуманитарные аспекты. М.: ИНИОН РАН, 2018. № 3 (34). С. 72–87.

Циолковский К. Нирвана // Очерки о Вселенной. Калуга: Золотая аллея, 2001. С. 7–26.

Grob T. «Phantasie oder Ethnographie? Vom anmerkenden Bezug russischer Romantiker auf das kaukasische Fremde...» //Aleksandr Puskin und der Kaukasus. Literatur. Geschichte. Bilder. University of Bamberg Press Bamberg, 2018. P. 8–15. URL: <http://www.uni-bamberg.de/ubp/>

Ivanov E. Mythologem Eternal Feminine in Novel Of Gaito Gazdanov «An Evening With Claire». 2412-2418.10.15405/epsbs.2019.03.02.278. SCTCMG 2018 International Scientific Conference «Social and Cultural Transformations in the Context of Modern Globalism». URL: <https://www.futureacademy.org.uk/.../SCTCMG-2018FA278.pdf>

INTEGRATED MAN АЙН РЭНД В КОНТЕКСТЕ УТОПИЧЕСКИХ ПРОЕКТОВ РОССИИ XIX–XX ВЕКОВ

А. Григоровская

Говоря о формировании идеала человека в философии Айн Рэнд, следует отметить, что ее литературное творчество предшествовало философскому оформлению ее мировоззрения. И это позволяет судить о важности исследования в первую очередь ее художественных текстов¹: «Человек, декларировала Айн Рэнд, – существо героическое. Для него моральная цель жизни – собственное счастье, творчество – самая благородная деятельность, а разум – единственный абсолют. Поэтому идея написания философской книги была для нее скучна. Писательнице было важно воплотить новое знание о совершенном человеке в форме художественного произведения. Поэтому Рэнд “одевает” свою концептуальную идею в необходимый ей для аргументации художественный материал. Таков ее творческий метод. Таким образом, книги Рэнд-беллетриста являлись наглядными пособиями, иллюстрирующими философию Рэнд-мыслителя» [Никифорова, Кизилова, 2020, с. 261]. Взгляды Рэнд зафиксированы в ее публицистических и философских работах, которые увидели свет в 1960–1970-е годы. Они являются своеобразными комментариями к ее художественным текстам.

Айн Рэнд заявляет о стремлении воплотить в своих художественных текстах философские идеи: «Я создаю впечатление философа, теоретика и романиста. Однако мои интересы в большей степени обращены к последней ипостаси; первая служит лишь средством для реализации художественных

¹ Квинтэссенцией философских размышлений писательницы, зафиксированных в художественной форме, стала многостраничная речь Джона Голта из последнего романа писательницы «Атлант расправил плечи» (*Atlas Shrugged*, 1957).

замыслов...» [Рэнд, 2009а, с. 432]. Подобно русским утопиям, направленным на реальное осуществление выдвинутых моделей наилучшего мироустройства, утопический проект Рэнд рассчитан на реализацию, о чем она и сообщает: «Однако философские концепции интересуют меня только как способ обнаружения необходимых знаний, которые я использую для достижения своей жизненной цели; а целью моей жизни является создание такой Вселенной, которая понравится мне самой и будет представлением о совершенстве человеческого общества» [Рэнд, 2009а, с. 432].

Как отмечают Л. Никифорова и М. Кизилев в биографии Айн Рэнд, идея о «героической концепции человека» появится у нее еще во время обучения в гимназии Рушинской и Миронович (Евпатория, Крым, 1919–1921) [Никифорова, Кизилев 2020, с. 94]. В концепции биографии, созданной Э. Хеллер, данная идея во многом является результатом детских впечатлений писательницы. В частности, она пишет о герое одного из французских детских журналов Кире, который появился в рассказе *The Mysterious Valley* Мориса Шампаня и который Алиса прочитала в 1914 году [Heller, 2009]. В череде идолов будущей писательницы были Жанна д'Арк и «рыцарь революции» А. Керенский. Б. Бранден упоминает в своей книге, посвященной писательнице, что комната Алисы Розенбаум была обклеена фотографиями Керенского [Branden, 1986]. Именно ему, единственному из русских, она напишет с просьбой прочитать роман «Мы живые» (*We The Living*, 1934) и выразить свое мнение. Еще один «идеальный герой» Рэнд – ее первая настоящая любовь – Лев Беккерман, ради которого она даже хотела остаться в России [Heller, 2009]. Беккерман, который разрабатывал двигатель для танка Т-26 на заводе «Большевик» им. Кирова, явно был прототипом Джона Голта в ее последнем романе «Атлант расправил плечи»¹.

¹ Подробнее об этом см.: Фонд «Последний адрес». URL: <https://www.poslednyadres.ru/news/news899.htm>

Одной из самых важных для формирования дальнейших взглядов Рэнд на идеал человека, видимо, была неопубликованная при ее жизни повесть (впоследствии переделанная писательницей в пьесу) «Идеал» (*Ideal*, 1934). Здесь впервые возникает ведущая в ее философии тема целостности человека. Первой философской работой, в которой Рэнд говорит об этом, явился сборник *For The New Intellectual* (1961). До сих пор не переведенная на русский язык заглавная статья из книги, представляющей собой сборник цитат из романов Рэнд, иллюстрирующих ее философские идеи, является ключевой для понимания центральной проблемы объективизма – воспитания «нового интеллектуала». В заглавном эссе она обеспокоена «интеллектуальным банкротством» Америки и обвиняет в этом философию иррационализма, захлестнувшую мир. Для преодоления кризиса она предлагает сконструировать новый тип человека: «новый интеллектуал», *integrated man*, будет тем, кто совмещает в себе свойства философа и предпринимателя: «The New Intellectual will be a reunion of the twins who should never have been separated: the intellectual and the businessman»¹ [Rand, 1961, p. 43].

В основе антропологического типа, сконструированного Рэнд, лежат несколько утопических проектов, созданных в России XIX – начала XX века [Григоровская, 2020]. Нужно отметить, что писательница переживает этап своего становления в очень важный для России период, когда происходит кульминация глубинного конфликта внутри русской культуры, заключающегося в противостоянии двух типов ментальности: *утопии народной* и *утопии неodemократической (западной)*². Это противоречие внутри

¹ «Новый Интеллектуал будет воссоединением близнецов, которые никогда не должны были быть разъединены: интеллектуала и бизнесмена» (перевод здесь и далее – автора).

² См. об этом: Павлова О.А. Метаморфозы литературной утопии: теоретический аспект. Волгоград: Волгоградское научное изд-во, 2004. 472 с.

русской культуры отмечает Б.Ф. Егоров, говоря о двух различных ментальностях, лежащих в основе национального русского характера: «Многовековое рабство, при котором человек не мог надеяться на употребление плодов своего труда (плоды большей частью доставались другим) вызывало отвращение к рабочему процессу и развивало лень, воровство, обман – качества, абсолютно противоположные трудовой деятельности. Отсюда и истолкование христианской морали как враждебной по отношению к физической работе <...> Противоположная ментальность создавалась в относительно свободных группах людей: у северных поморов, у старообрядцев, у казаков на окраинах России. Суровые природные условия усиливали культ труда, а не отвращали от него...» [Егоров, 2007, с. 18].

Образ идеального человека Айн Рэнд является «плодом» ее обучения сначала в гимназии им. Стоюниной, а затем в Петроградском (Ленинградском) университете. Будучи свидетельницей смены эпох, она интегрирует различные идеи русской культуры рубежа XIX–XX веков на американской почве. О такой специфической особенности русской утопии, как *тяготение к преобразению человека*, а не государства, пишут многие исследователи [Ковтун, 2005; Егоров, 2007; Мильдон, 2006]. Именно поэтому акцент на воспитании идеальной личности является ключевой характеристикой русской утопии в целом.

1. Проект «разумного эгоизма» Н.Г. Чернышевского. Как отмечают ряд исследователей (А. Вайнахт, А. Вайнер), идеи «разумного эгоизма» Чернышевского и Рэнд весьма близки между собой: достижение индивидуальных целей у героев этих авторов неизбежно приводит к достижению всеобщего благосостояния [Weinacht, 2017; Weiner, 2016]. Общность философских концепций Чернышевского и Рэнд позволила Вайнеру заявить, что последняя «возродила “разумный эгоизм”, приспособив его к капитализму» [Weiner, 2016].

А. Вайнахт прослеживает близость «разумного эгоизма» Айн Рэнд и идей Н.Г. Чернышевского и Д.И. Писарева. Исследователь акцентирует внимание на одинаковом понимании Рэнд и Писаревым «общего блага» (в их критике платонизма), указывает на бум немецкой философии с ее идеями эгоизма (Л. Фейербах, М. Штирнер, Ф. Ницше), который пережила русская философия в 1840–1860-е годы, что, несомненно, оказало влияние на «шестидесятников». Общность в понимании эгоизма у Рэнд, Чернышевского и Писарева позволяет сделать вывод: «The implication of this brief elaboration of Pisarev’s position is that somehow, from the willful action of the individual ego, will spring the “greater benefit of society” so that like Rand and Chernyshevskii, Pisarev advocates egoism with the understanding that this will benefit humanity at large»¹ [Weinacht, 2017, p. 11]. Достижение *индивидуальных целей*, как считает исследователь, приводит у всех названных авторов к одному и тому же – *всеобщему благосостоянию*.

В центре романов писателей – проект «нового человека», а многие из идей, которые актуальны в философии объективизма Рэнд, были высказаны Чернышевским в середине XIX века. Так, в своей работе «Антропологический принцип в философии» (1860) Чернышевский формулирует мысль о целостности человека, которая является краеугольным камнем в философии объективизма: «Принципом философского воззрения на человеческую жизнь со всеми ее феноменами служит выработанная естественными науками идея о единстве человеческого организма; наблюдениями физиологов, зоологов и медиков отстранена всякая мысль о дуализме человека. Философия видит в нем то, что видят медицина,

¹ «Смысл этого краткого изложения позиции Писарева в том, что неким образом из волевого усилия индивидуального эго вырастает великая польза обществу: так что, подобно Рэнд и Чернышевскому, Писарев выступает за эгоизм с пониманием того, что это принесет пользу всему человечеству».

физиология, химия; эти науки доказывают, что никакого дуализма в человеке не видно...» [Чернышевский, 1974а, с. 223]. Человек как часть общей органической жизни у Чернышевского подчиняется ее законам – этот принцип лег и в основу философии объективизма: «На физиологическом уровне функции всех живых организмов, от самых простых до самых сложных – от питания единственной клетки амебы до кровообращения у человека, – это действия, порожденные самим организмом, и ведущие к единственной цели: поддержанию жизни организма» [Рэнд, 2015, с. 17].

Как и Чернышевский, Рэнд предлагает воспитать сначала человека, а затем строить «прекрасный новый мир». В ее романах можно обнаружить образы героев, которые сочетают умственную деятельность с предпринимательским талантом. Самые яркие представители этого типа – Говард Рорк, Франсиско д'Анкония, Хэнк Риарден, Дагни Таггерт (аналог Веры Павловны у Чернышевского). На вершине выстроенной иерархической лестницы стоит Джон Голт, который соответствует образу Рахметова в романе Чернышевского. Для обозначения твердости характеров героев оба писателя используют метафору стали. Рахметов спит на гвоздях, воспитывая в себе силу духа, Риарден же производит сталь нового типа, взращивая в себе упорство и стойкость: «...мгновения самобичевания, когда он отвергал надежду или образец, не позволяя себе ощутить усталость, не давая себе времени на это...» [Рэнд, 2009а, с. 40].

Ключевым для текстов писателей является образ *утопического идеала*: в романе Рэнд «Атлант расправил плечи» – это «Атлантида», в «Что делать?» Чернышевского – картина «Четвертого сна Веры Павловны». Свойственная русской утопии *соборность* обнаруживается в текстах Чернышевского и Рэнд как вера в то, что «разумные люди» легко могут договориться между собой: «Говорят, людям трудно прийти к согласию. Вы поразились бы, узнав, как это легко, если обе

стороны считают моральным абсолютом то, что никто не живет для другого, и разум – единственная основа ведения дел» [Рэнд, 2009в, с. 61]. Сходным образом выстраивал свою утопическую страну в снах Веры Павловны Чернышевский, отмечая, что скоро «уже не будет этого отдельного типа, потому что все люди будут этого типа, и с трудом будут понимать, как же это было время, когда он считался особенным типом, а не общею натурой всех людей» [Чернышевский, 1974б, с. 195]. Мильдон указывает, что русской утопической традиции вообще свойствен такой ход мыслей, что «если делать то-то и то-то, неизбежно получим те-то и те-то результаты» [Мильдон, 2006, с. 55]. Подчеркнем, утопия Чернышевского завершает традицию «счастливой утопии» в России, оказав огромное влияние на становление уже антиутопической парадигмы, обыгрывающей идеи писателя в ироническом и саркастическом ключе [Kovtun, 2011, p. 1045–1057].

2. Проект «русского ницшеанства». Проект «переделки человека» для целей социализма, как известно, восходит к идеям Ф. Ницше. Работы философа повлияли на ранние тексты Рэнд (первые редакции романов «Мы живые», «Источник», рассказ «Маленькая улица»), но позднее она будет критиковать Ницше за отсутствие морали: «Отправная точка моей морали – отказ от мысли, будто люди по своей природе являются врагами друг другу. Интересы разумных людей не пересекаются, и я не согласна с идеей Ницше о противопоставлении сверхчеловека посредственностям» [Рэнд, 2012, с. 192]. «След» «сверхчеловека» Ницше, однако, отчетливо заметен в образе Джона Голта из ее романа «Атлант расправил плечи», причем в «русской» интерпретации (работа В. Соловьева «Идея сверхчеловека», 1899), для которой свойственны витализм и преодоление дуализма: «Мы видим, что открывающаяся альтернатива в понимании феномена “сверхчеловека” у Соловьева выглядит как выбор между двумя контекстами – индивидуалистическим

(“сверхчеловек” как личное возвышение над себе подобными, как неограниченное себялюбие и желание личного господства) и всеобщим, надындивидуальным (“сверхчеловек” как представитель многих, а в идеале – всех людей, как человек, преодолевший в себе рамки узко личного, поднявшийся над своей ограниченной индивидуальностью до масштабов общечеловеческого, всемирного). За этой альтернативой стоит, разумеется, русская традиция коллективности, общинности, соборности, народности; традиция отказа от личного и личностного ради коллективного и общего; осуждения индивидуализма и эгоизма и апологии внеличного и безличного» [Кондаков, Корж, 2000, с. 179].

Преодоление дуализма – отличительная черта поэтики русских символистов и так называемых «ницшеанских марксистов». Такие писатели, как А. Богданов и М. Горький, создают в своих текстах образы целостных героев. А. Богданов в романе «Красная звезда» (1908) конструирует образ великого демиурга (Прометея), который приносит людям благо. Прототипом ключевых героев Рэнд также был Прометей (главный герой в ее повести «Гимн» носит это имя). Центральным персонажем романов Богданова и Рэнд становится демиург, творец, что обусловлено интересом писателей к производственному процессу. Как отмечает А. Эткинд, Рэнд «преклонялась перед людьми инженерного труда, создающими сильные машины, высокие здания, умные приборы и, вместе с этим и сверх этого, сам капитализм. Новый капиталистический человек восстановит забытое единство тела и духа. Технические гении, мастера вещественного творчества, освобождают людей от всего, что мешает им жить и работать» [Эткинд, 2000]. Не играет роли при этом, что Богданов является апологетом коллективизма [Ковтун, Проскурина, Васильев, 2013, с. 129–140], а Рэнд – индивидуализма: в их художественных текстах сформирован похожий тип героя.

Поиски целостности в человеке в русской литературе сопровождаются ощущением диссонанса с реальностью. Рэнд в своих текстах старается преодолеть этот диссонанс: она создает образы подчеркнута индивидуалистичных героев, свободных от коллектива. В силу тяготения русской культуры к соборности такого рода герои обычно завязят от коллектива, и писательница акцентирует внимание на этом противоречии, делая его темой своих текстов. Так, Мэнни, главный герой романа А. Богданова «Инженер Мэнни», очевидно является гением, несмотря на утверждения относительно бесполезности «балласта имен прошлого для памяти человечества» [Богданов, 2014], которое появляется на страницах романа. Сразу после заключения его под стражу обнаруживается, что инженер принципиально незаменим: «Никто из его приемников не в силах вести гигантскую организацию работ» [Богданов, 2014, с. 83]. С точки зрения Айн Рэнд, это вполне ожидаемо: она делает темой последнего романа «Атлант расправил плечи» забастовку творцов, которые требуют вернуть их величие, принадлежащее им по праву.

Диссонанс с реальностью приводит и к появлению в русской литературе мотива безумия: «сверхчеловек» оказывается неспособен вписаться в действительность, отторгающую его. Так, главный герой рассказа М. Горького «Ошибка» (1896) Кравцов – типичный мечтатель, представленный безумцем. Как отмечает Э. Клюс, его цель «построить убежища счастья» «наводит на мысль о стремлении скорее отгородиться от жизни и борьбы, основав некий утопический мир, нежели улучшать реально существующий мир» [Клюс]. Не случайно и Джон Голт предстает в романе Рэнд человеком действия: помимо своей речи, которая занимает в романе целую главу (также совершенно в духе русских нравоучительных романов), он – основатель Атлантиды.

3. Проект «Третьего Возрождения». Новый тип человека, аналогичного ренессансному, создается в России на рубеже веков в рамках штудий Союза Третьего Возрождения. Его идеолог Ф. Зелинский, работы которого Рэнд могла читать, посещая класс греческой истории во время обучения в Петроградском университете (1921–1924), называл Возрождение эпохой пробуждения и освобождения личности. Н. Бердяев напишет в статье «Конец Ренессанса (к современному кризису культуры)» (1919) о том, что проект Ренессанса оказался трагически не завершен и причиной тому явилось несоответствие между духовным развитием человека и материальным прогрессом. Айн Рэнд также считала главной проблемой современности разрыв между научно-техническим прогрессом и уровнем сознания человека, а эпоху Возрождения полагала неудавшейся попыткой преодолеть эту дихотомию (эссе «Для нового интеллектуала»). Близость Рэнд к ренессансным гуманистам в понимании человека как целостного существа в ее художественных текстах выражается различными способами. Это и аллюзия на Джордано Бруно («Гимн»), и призыв к человеку смелому, готовому умереть за свои убеждения, выраженный в сценах смерти Киры Аргуновой («Мы живые»), крушения самолета Дагни Таггерт, смерти рабочего Кормилицы («Атлант расправил плечи»).

В образе безымянного мученика из повести Рэнд «Гимн», казненного на площади города коллективистов, проступают черты великого героя эпохи Возрождения: «Преступника вывели на площадь и подвели к столбу. Ему вырвали язык, чтобы он больше не мог говорить. Он был молод и высок. У него были золотые волосы и глаза голубые, как небо. Он шел на костер, и шаг его был тверд. Из всей толпы на площади, из всех визжавших и вопивших, выкрикивавших проклятия, он был самым счастливым и самым спокойным. Когда его цепями приковали к столбу и пламя лизнуло его

тело, он оглядел Город. Тоненькая струйка крови показалась из угла его рта, и губы его улыбались <...> И тогда, стоя на площади, мы подумали, что что-то похожее на Святого было перед нами в огне» [Рэнд, 2009в, с. 36–37]. Мотив сожжения героя трактуется Айн Рэнд с «эмоциональной коннотацией» [Cody, 1973] величия человека, его героизма, буквально отсылает читателя к образу ренессансного мученика.

Важная черта человека ренессансного типа у Айн Рэнд – *способность созидать*, поэтому описание процессов творения нового в итоговом романе играет важную роль. Одни из самых поэтических строчек относятся к описанию первой плавки риарден-металла: «Прорыв жидкого металла на волю казался подобием наступившего вдруг утра для людей, стоявших у жерла печи. Хлынувший раскаленный добела поток металла светился чистым, солнечным огнем <...> Длинная белая полоса напоминала атлас и празднично блестела. Она покорно текла из глиняного устья между двумя хрупкими берегами. А потом падала на двадцать футов вниз, в ковш, вмещавший две сотни тонн металла» [Рэнд, 2009а, с. 38]. Образы природы, которые сравниваются с творениями человека, вписываются в контекст ренессансной эстетики. Баткин, изучавший ренессансную культуру, сообщает, что человек Ренессанса сравнивается с Богом в том смысле, что в нем есть «внутренний творец», а «человеческие искусства творят из себя (*per seipsas*), как и сама природа, словно мы не слуги природы, а соперники» [Баткин, 1990, с. 41].

4. Проект масонства. Как отмечает Н.В. Ковтун, русская интеллектуальная утопия от самых истоков апеллирует к масонской традиции, которая оказалась актуальной и в литературе начала XX века [Ковтун, 2003, с. 97–114]. Будучи тесно связанным с критикой Просвещения, масонство считало необходимым преодоление в человеке дуализма: «Главная масонская работа есть возрождение человека вет-

хого, падшего, греховного, раздвоившегося на душу (хозяина дома) и тело (дом, орудие души)» [Сахаров]. Русское масонство сочетало мистицизм с рационализмом, пытаясь объединить иррациональное и рациональное начала, что отмечали Г.В. Вернадский, В.Н. Тукалевский, А.В. Семека, В.В. Зеньковский и др. Важнейшей особенностью масонской традиции, сложившейся в России, по мнению Ю. Халтурина, было «мышление в соответствиях», понимаемое как взаимосвязь между различными частями вселенной, а также между человеком и миром для обретения человеком «изначального совершенства» [Халтурин, 2013].

Масонский код наиболее явно представлен во втором романе Рэнд «Источник» (*Fountainhead*, 1943), посвященном миру архитектуры. Выбор такого «синтетического» вида искусства, как архитектура, обусловлен центральной темой романа – преодолением противоречий в человеке. В статье «Искусство и познание» (1971) Рэнд объясняет особенности архитектуры как вида искусства следующим образом: «Архитектура стоит особняком, поскольку здесь искусство соединено с решением определенной утилитарной задачи. Архитектор не воссоздает действительность, а создает строение – жилое или иного назначения, – отражающее его ценностную систему» [Рэнд, 2011, с. 45]. Образ архитектора Говарда Рорка, главного героя романа, отсылает к идее Великого Архитектора Вселенной, символизирующего преодоленный дуализм: «Он смотрел на гранит, которому, думал он, предстоит быть расчлененным и превращенным в стены... Эти горы, думал он, стоят здесь для меня. Они ждут отбойного молотка, динамита и моего голоса, ждут, чтобы их раздробили, взорвали, расколотили и возродили. Они жаждут формы, которую им придадут мои руки» [Рэнд, 2010а, с. 12]. Рэнд описывает строительство Рорком курорта Монандок-Вилли со свойственной ей масштабностью: «Это была новая земля, их собственная. И у них была еще одна

защита – архитектор <...> человек, который сделал это возможным, мысль в голове этого человека, и даже не суть его мысли, не результат, не видение... а система его мышления, закон его функционирования... Он стоял на страже над долиной и над воинами-крестоносцами в ней» [Рэнд, 2010б, с. 143]. Рорк словно бы проектирует новый мир, а не просто выполняет архитектурный заказ.

Эпизод строительства храма Стоддарда – аллюзия на масонскую легенду о мастере Хираме (строительство храма Соломона). Храм имеет прямоугольную форму, «распростерт на поверхности, как руки на уровне плеч, ладонями вниз, в жесте великого молчаливого приятия» [Рэнд, 2010а, с. 383], имеет внутри статую, которая в масонстве «символизировала божественную власть во всех ее проявлениях» [Холл, 2007, с. 279]. Понятие храма в масонстве совпадает с тем, как видит назначение этого сооружения Рорк: «Рорк воздвиг храм во имя человеческого духа. Он видит в человеке сильное, гордое, чистое, мудрое, бесстрашное существо, способное на подвиг. Во славу именно такого человека он и воздвиг храм. В храме человек должен испытывать душевный подъем...» [Рэнд, 2010а, с. 407].

Таким образом, утопические проекты, выдвинутые в России на рубеже XIX–XX веков, легли в основу знаковых текстов Айн Рэнд, традиционно считающихся исключительно «американскими». Американский тип *self-made man* был дополнен писательницей чертами русского «нового человека», что позволило возродить интерес к этому типу, теряющему свою актуальность в середине XX века в США. *Integrated man*, который создает Айн Рэнд, является органичным сплавом характеристик героев, показательных для утопических проектов, популярных в России XIX–XX веков: «разумного эгоиста», «сверхчеловека», «универсального человека» и «архитектора Вселенной».

Библиографический список

- Баткин А. Леонардо да Винчи и особенности ренессансного творческого мышления. М.: Искусство, 1990. 417 с.
- Богданов А. Праздник бессмертия: Избранные произведения. СПб.: Лениздат, 2014. 384 с.
- Григоровская А.В. Художественное творчество Айн Рэд в русском контексте. М.: Флинта, 2020. 268 с.
- Егоров Б.Ф. Российские утопии. СПб.: Искусство – СПб, 2007. 415 с.
- Клюс Э. Ницше в России. Революция морального сознания // Фридрих Ницше: Для всех и ни для кого (к 100-летию со дня смерти). URL: <http://www.nietzsche.ru/around/russia/klust/>
- Ковтун Н. Интеллигенция и масонство в утопическом дискурсе // Интеллигенция в процессе поиска Россией будущего: матер. Междунар. науч. конф. / отв. ред. И.И. Осинский. Улан-Уде: БГУ, 2003. С. 97–114.
- Ковтун Н.В., Проскурина Е.Н., Васильев И.Е. Проект переустройства мира и русская проза начала XX века (А. Богданов и А. Платонов) // Сибирский филологический журнал. 2013. № 2. С. 129–140.
- Ковтун Н.В. Русская литературная утопия второй половины XX века: дис. ... доктора фил.н. Томск, 2005. 350 с.
- Кондаков И.В., Корж Ю.В. Фридрих Ницше в русской культуре Серебряного века // Общественные науки и современность. 2000. № 6. С. 176–186.
- Мильдон В.И. Санскрит во льдах, или Возвращение из Офира: Очерк русской литературной утопии и утопического сознания. М.: РОССПЭН, 2006. 288 с.
- Никифорова Л., Кизилов М. Айн Рэнд. М.: Молодая гвардия, 2020. 333 с.
- Приложение. Вступительная статья Л. Пейкоффа, посвященная 35-й годовщине первой публикации романа // Рэнд А. Атлант расправил плечи: в 3 ч. М.: Альпина Бизнес Букс, 2009. Ч. 1. С. 425–434.
- Рэнд А. Атлант расправил плечи: в 3 ч.: пер. с англ. М.: Альпина Бизнес Букс, 2009а. Ч. 1. 436 с.

- Рэнд А. Атлант расправил плечи: в 3 ч.: пер. с англ. М.: Альпина Бизнес Букс, 2009б. Ч. 3. 538 с.
- Рэнд А. Гимн: пер. с англ. М.: Альпина Паблишерз, 2009в. 112 с.
- Рэнд А. Искусство и познание // А. Рэнд. Романтический манифест: Философия литературы. М.: Альпина Паблишер, 2011. С. 44–81.
- Рэнд А. Источник: в 2 кн.: пер. с англ. М.: Альпина Бизнес Букс, 2010а. Кн. 1. 453 с.
- Рэнд А. Источник: в 2 кн.: пер. с англ. М.: Альпина Бизнес Букс, 2010б. Кн. 2. 350 с.
- Рэнд А. Ответы: Об этике, искусстве, политике и экономике / под ред. Р. Мэйю. М.: Альпина Паблишер, 2012. 282 с.
- Рэнд А. Этика объективизма // Рэнд А. Добродетель эгоизма. М.: Альпина Паблишер, 2015. С. 13–42.
- Сахаров В.И. Миф о золотом веке в русской масонской литературе XVIII столетия // Масонство и масоны: Сайт. URL: <http://www.masonry.ru/articles/astrea.htm>
- Халтурин Ю. Эзотеризм и мировоззрение русского масонства XVIII–XIX веков: попытка определения // Государство, религия, церковь в России и за рубежом. 2013. № 4. С. 87–112.
- Холл М. Энциклопедическое изложение масонской, герметической, каббалистической и розенкрейцеровской символической философии. М.: Эксмо; СПб: Мидгард, 2007. 864 с.
- Чернышевский Н.Г. Антропологический принцип в философии // Чернышевский Н.Г. Собрание сочинений: в 5 т. М.: Правда, 1974а. Т. 4. С. 200–295.
- Чернышевский Н.Г. Что делать? Из рассказов о новых людях // Чернышевский Н.Г. Собрание сочинений: в 5 т. М.: Правда, 1974б. Т. 1. 463 с.
- Эткинд А. Из измов в демократию: Айн Рэнд и Ханна Арендт // Знамя. 2000. № 12. URL: <http://magazines.russ.ru/znamia/2000/12/etkin.html>
- Branden B. The Passion of Ayn Rand. NY.: Doubleday&Company, 1986. 442 p.
- Cody J. Ayn Rand's Promethean heroes // Reason. 1973. Nov. URL: <https://reason.com/archives/1973/11/01/ayn-rands-promethean-heroes/>

Kovtun N. On the Ruins of the «Crystal Palace» or the Fate of Russian Utopia in the Classical Era (N.G. Chernyshevsky, F.M. Dostoevsky, M.E. Saltykov-Shchedrin) // Journal of Siberian Federal University. Humanities and social sciences. 2011. № 7 (4). P. 1045–1057.

Heller A.C. Ayn Rand and The World She Made. N.Y.: Doubleday, 2009. 567 p.

Rand A. For The New Intellectual // Rand A. For the New Intellectual. N.Y.: Random House Inc., 1961. P.7–48.

Weinacht A. Russian egoism goes to America? A case for a connection between Ayn Rand and the Shestidesiatniki // The Journal of Ayn Rand Studies. 2017. № 1. P. 1–27.

Weiner A. How Bad Writing Destroyed The World. Ayn Rand and The Literary Origins of the Financial Crisis. N.Y.; London: Bloomsburry Academic, 2016. 264 p.

ОБРАЗ БИБЛИОТЕКИ КАК УТОПИИ КУЛЬТУРЫ В РУССКОЙ И НЕМЕЦКОЙ ПРОЗЕ 1990–2000-х ГОДОВ

М. Ларина

Девяностые годы XX столетия стали переломным моментом в общественно-политической жизни и России, и Германии. Развал Советского Союза, корневые изменения экономики или объединение страны (как в случае ФРГ) – разрушение устоявшихся общественных структур и связанное с этими изменениями ощущение относительности истины «наложились» в поле культуры на общеевропейские постмодернистские тенденции [Чугунов, 2019, с. 231]. Преодоление немецкой литературой комплекса вины породило новое восприятие собственных отношений с прошлым. Вопрос сохранения прошлого и выработки особого отношения к своей истории по-прежнему актуален, но в это же время серьезно меняется вектор восприятия: от прошлого «глобального» к прошлому «личному». Становится очевидным, что искоренение в массовом сознании противоречивого опыта страны («советский феномен» для российской истории или же период нацизма в истории Германии) не может привести к позитивным изменениям в настоящем. Проблема памяти из этической превращается в психологическую. Все это актуализирует в литературе поиск культурных констант – мифологических составляющих культуры, определяющих ее суть и содержание, которые художественно переосмысляются через личный опыт отдельного героя.

Зачастую культурная память такого героя атрофирована, к историческому наследию он прикасается путем взаимодействия с Книгой. В связи с этим важным в произведениях становится *образ библиотеки*, организованный не столько как собрание неуничтожимого опыта предыдущих поколений, сколько как модель идеального культурного мира, ко-

торый может укрыть от страшного и враждебного настоящего, что придает библиотеке черты некоего утопического сверхпространства. Литература в данном контексте выступает как квинтэссенция культуры. Ю. Стрелец, ссылаясь на работы философа-этика А. Гусейнова, отмечает, что «утопическое содержание – это нерв культуры, ее вечное настоящее, ее желание стать нужной и должной» [Стрелец, 2015]. Характерный литературоцентризм обеих культур – и русской, и немецкой – делает образ библиотеки ключевым: наличие библиотеки не только организует связь с прошлым, дает надежду на будущее, но и помогает человеку познать самого себя, раскрывает трагические противоречия современности [Kovtun, 2014, с. 63–78].

Цель нашей работы – определить роль образа библиотеки как одной из составляющих культурной утопии в текстах современных русских и немецких авторов, близких к постмодернистской поэтике. В соответствии с целью были поставлены следующие задачи: выявить особенности формирования образа героя-читателя; исследовать отличительные черты поэтики и проблематики, тем самым проанализировав особенности авторской постмодернистской игры, создающие специфическое культурное поле внутри литературного произведения; описать особенности образа библиотеки как утопического пространства. Для анализа избраны романы «Новый центр» Й. Шимманга и «Кысь» Т. Толстой как наиболее репрезентативные с точки зрения заявленной темы.

Йохен Шимманг изучал политические науки и философию в Свободном университете Берлина, затем преподавал. Профессиональный интерес к политологии и философии сказался на проблематике романов писателя. Единственной его книгой, изданной на русском языке, стал роман «Новый центр» (2011), который автор лично представил российским читателям на встрече в Санкт-Петербурге в 2013 году.

Одним из принципов своего письма Шимманг называет изображение современных событий в жизни человека, многие его романы автобиографичны. Хотя время действия в романе «Новый центр», вопреки обыкновению, перенесено в ближайшее будущее, проблемы, поднимаемые художником, остры и современны: писатель пытается предвидеть последствия отказа от решения этих проблем.

Берлин 2030 года под временной властью британских миротворцев. Бывший центральный правительственный квартал, в котором в течение девяти лет обитала правившая хунта, ныне превращен в живописные руины, которые начинают заселять интеллектуалы разных профессий. Руководствуясь принципом «величайшее заблуждение считать, что развалины и руины несовместимы с гармонией и красотой» [Шимманг, 2013, с. 12], они выстраивают собственный утопический мир, центром которого становится постепенно создаваемая *библиотека*. Новый центр – «роскошные руины» – с самого начала поражают протагониста, который вместе со своим другом Каем Зандером посвящает себя собиранию книг. Немецкий филолог М. Баслер выделяет такую особенность современной литературы, как «архивизм», когда художественный текст включает в себя своеобразные каталоги, фиксирующие современную действительность, произведения приобретают характер «дневника культуры» («Kulturtagebücher») [Чугунов, 2019, с. 200]. Если традиционно для поп-литературы последних десятилетий такими каталогами становятся списки вещей, характерных для внутрироманной повседневности (брендов одежды, автомобилей, предметов обихода и т.д.), то в рассматриваемых произведениях таким «архивом» становится *библиотечный каталог*. Сознание героев фиксируется автором через последовательное перечисление названий книг и данные тут же героем-нарратором ремарки и пояснения.

В романе «Новый центр» подробный список книг, полученных героями для коллекции или как-то повлиявших на их жизни, дает вектор для верного, с авторской точки зрения, прочтения романа: теория и критика постмодерна, обыгрывание названий и имен из книг немецких и французских классических философов, математиков, М. Ботюра, У. Эко, отсылки к нескольким рассказам Х. Борхеса, Фр. Кафки (при этом у Шимманга персонаж Одрадек пишет роман о Кафке, а не наоборот), ссылки на собственные произведения Шимманга, так или иначе перекликающиеся с проблематикой романа «Новый центр». Так, упоминается Грегор Корф – главный герой романа «Лучшее, что мы имеем» (2009), где идет речь о ценностях западно-германского общества, утраченных после объединения Германии. Данная тема найдет свое отражение и в «Новом центре».

Следующий уровень реминисценций составляют названия организаций, обосновавшихся в Новом Центре, самыми значимыми из которых станут британская IT-фирма «Алиса в стране чудес» и ресторан «le plaisir du texte» (букв. «удовольствие от текста»), хозяин которого – Тобиас Динкгрефе, профессор философии и ресторатор в одном лице, герой сопротивления, – открыл дело в нескольких шагах от своей прежней тюрьмы, где отбывал наказание как противник режима. «Удовольствие от текста» – авторская инструкция к восприятию романа и его постмодернистской игры, основанной на принципе интертекстуальности.

Отсылки к творениям Л. Кэролла – наиболее часто встречающиеся в романе. Так, фирма «Алиса в стране чудес» разрабатывает таинственное оружие «Белый шум», призванное уничтожить при случае ушедших в подполье представителей хунты. Завязавшийся между главным героем и одной из ведущих специалисток «Алисы в стране чудес» роман, их разговоры – все это обрамлено цитатами из Кэролла, что

усиливает антитезу «жизнь в Центре – жизнь снаружи». В Центре – зарождающееся новое общество, которое пытается упорядочить собственное бытие, снаружи – демонстрации, неразбериха, абсурдные политические игры. Несмотря на кажущуюся гармонию внутри Центра, эта жизнь – переходный период: все стремительно меняется, а над проживающими здесь висит атмосфера какой-то безысходности. Отношения между героями изначально обречены. Имя возлюбленной протагониста – Элинон Ригби – отсылает (при этом отсылку делает сама героиня) к известной песне квартета «The Beatles» – пронзительной истории об одинокой девушке, которую хоронит священник, на чьи проповеди никто не ходит. Рефреном в песне проходят вопросы: «Все одинокие люди, откуда они пришли? Все одинокие люди, где их место?». Одиночество – ключевая характеристика обитателей Нового Центра. Образ библиотеки обретает новый контекст: это мир не только идеальный, гармоничный, но и опасный для личности – завершив систематизацию книг, создатель библиотеки Кай Зандер понимает, что не хочет открывать ее, а хочет спрятаться от людей, затерявшись в книжных стеллажах, и читать. Но уединение быстро перерастает в социофобию, агрессию либо же провоцирует их. Так, уже открытие библиотеки сопровождается неудавшейся акцией сторонников старого режима, что сеет неуверенность в завтрашнем дне среди обитателей Центра и дает начало «внешней колонизации».

Интертекстуальная игра с именами героев – еще одна составляющая поэтики романа. Главным собирателем библиотеки является Кай Зандер. Его имя перекликается с героем сказки «Снежная королева», произведение Андерсена и станет первой «настоящей» книгой Кая, фундаментом его любви к литературе, а следовательно, и библиотеки Нового Центра. Помощник Кая – английский парень по имени Фродо,

внешностью напоминающий одноименного героя трилогии Дж. Р. Толкина – маленького хоббита, хранителя Кольца Всевластия. Именно Фродо первым встретит на улицах Берлина считавшегося мертвым Генерала. Образ Генерала – некого диктатора, о котором после политического переворота «никто не знал толком, жив он или мертв» [Шимманг, 2013, с. 122], недвусмысленно отсылает к фигуре Адольфа Гитлера. Во времена своего правления Генерал жил в том доме, где Кай Зандер позднее расположил библиотеку. Таким образом, история закольцовывается: снова восстановление жизни после очередной диктатуры, но уже в объединенной Германии. Только вот зарождающийся Новый Центр, полный умных и жизнелюбивых людей (обратим внимание, что оригинальное название романа «Neue Mitte» можно перевести не только как «новый центр», но и как «новая среда, новая группа»), просуществует недолго: его разрушит «местная глобализация», наплыв туристов, людей в форме, проходимцев «извне».

Автор не оставляет надежды: Элинор Ригби погибает из-за своей деятельности, выбирается из подполья спрятавшаяся было хунта, какие-то новые авторитарные силы нависают над Берлином. Подобный финал напрямую связан с авторской позицией, высказанной Шиммангом в одном из интервью: «Авторитарные режимы в их современных версиях могут быть попыткой ответа на проблемы глобализации. А хунта, которая на время захватила власть в Германии, родилась из далекого 1990 года, когда были объединены две Германии» [Jochen Schimmang im Literaturhaus Hannover]. Мир Нового Центра –местилище стареющих надежд, за которыми маячит пугающее будущее.

Безусловно, ключевым для романа становится собирательный образ «человека читающего»: не случайно знакомство читателя с основными героями происходит через их «читательскую судьбу», параллельно с которой рассказыва-

ется и история жизни персонажа. Остранение здесь играет немаловажную роль: мы видим Новый Центр глазами новичка-нарратора, который хотя и любил читать, работал в торговле. Главный герой, в отличие от опытного филолога Зандера, «дилетант», большая часть книг, встретившихся ему в библиотеке, восхищает его, но названия ни о чем ему не говорят. Именно книги, однако, связывают обширные смысловые пласты романа и истории героев, специфическое «рваное» повествование, состоящее из газетных заметок, интервью, воспоминаний, прямой речи рассказчика, становится единым благодаря книжным реминисценциям. Мы знаем героя не столько как человека, сколько как читателя-собираателя, соответственно, мир вокруг него – мир-книга, которую тоже можно читать.

Остраненный читающий герой, открывающий для себя мир литературы, живущий в альтернативном будущем, которое, по сути, является зацикленным вечным настоящим, встречается и на страницах романа «Кысь» Т. Толстой. Главный герой – голубчик Бенедикт – работает переписчиком «произведений» Набольшего Мурзы Федора Кузьмича, который присвоил себе культурное наследие предыдущих эпох. Герой случайно узнает о хранящихся у других голубчиков «старопечатных» книгах, которые остались с времен до Взрыва, превратившего людей в мутантов, а культуру в жалкое подобие самой себя.

Характерный для художественного мира романа метаясторизм позволяет говорить об универсальности репрезентируемых дискурсов самых разных эпох российской истории. Есть что-то вечное в управляемом мелким узурпатором Федор-Кузьмичске. Федор Кузьмич – физически ущербный карлик, столь же уродливо и управляемое им «царство». Н. Ковтун отмечает, что Т. Толстая: «...обыгрывает константы национальной риторики, где государ-

ство предстает единым организмом, развоплощение которого оборачивается мутацией всех составляющих. Если на уровне эгоконструкции произошедшее – следствие взрыва (мотив последствий), то на метафорическом – признак всеобщего распада, разъятия частей государственного организма. Российская империя, ее история существуют, по версии повествователя, только как “история письма”, отсутствие читателя профанирует любую перспективу развития» [Ковтун, 2014, с. 85]. Многочисленные культурные мифы обретают пародийную стилизацию и существуют в одном хронотопе. Но основными мифами, развенчиваемыми автором, становятся миф о духовно возрождающей силе литературы, с одной стороны, и постмодернистский миф о мире как библиотеке – с другой [Ковтун, Ларина, 2019, с. 42]. Автор не обходит вниманием и традиционные для российской исторической риторики дискурсы «Москва – Третий Рим», антитеза «Запад – Россия» и т.д.

Исследователи романа сходятся во мнении, что Т. Толстой удалось создать универсальную модель русской культуры [Комовская, 2014]. Е. Комовская определяет жанр произведения как постантиутопию – «произведение литературы, устремленное к идеалам прошлого, с перевернутым фантастическим представлением действительности под влиянием различного рода катаклизмов, неподвластных человеку, в результате пространство больше не выхолащивает человеческое в человеке, человек деградирует сам по себе, а те, кто сохраняет в себе долю личности и зачатки памяти прошлого, не могут ими воспользоваться в полной мере в силу объективных обстоятельств» [Комовская, 2014]. Проблема существования внутри постантиутопии заключается в невозможности переоценки существующей ситуации, а следовательно, и выхода из нее. Федор-Кузьмичск – пространство в первую очередь мифологическое. Его «сверхсодер-

жательным понятием» является не образ всемогущего государства, а некое мифологическое существо – Кысь, высасывающее разум и волю. При этом основа мифологизма романа не фольклорная, а подчеркнута литературная. Создаваемый автором миф – плод литературоцентризма русской культуры. Сакрализация образа Книги и связанный с ней поиск Бенедиктом той одной книги, где было бы сказано, как нужно жить, то есть гиперболизация мессианского комплекса русской литературы, лежит в основе интуитивного движения героя от роли несмышленного голубчика до такого же несмышленного государственного человека и впоследствии к образу воплощенной Кыси. Став санитаром, Бенедикт начинает убивать за книги, их поиск, и пополнение библиотеки становится смыслом существования.

В книге «Литературократия» М. Берг пишет: «Литературо-центристские тенденции в русской культуре появились с момента возникновения в России института светской письменности и формировались под воздействием таких разнородных факторов и явлений, как стереотип сакрального отношения к слову, особый статус писателя как властителя дум и пророка, оппозиция “интеллигенция – народ” и система нравственных запретов, социально-психологическим регулятором которых, как полагает Лотман, был стыд» [Берг, 2000, с. 183]. Так как все интеллектуальные достижения присвоены Федором Кузьмичем, то «властителем дум и пророком» в романе он и является: пишет законы и стихи, изобретает колесо, учит готовить и др. Оппозиция «интеллигенция – народ» так же пародийно переосмыляется: в романе она представлена как отношения прежних, которые пытаются восстановить знаки культуры, и голубчиков, не умеющих эти знаки читать.

Система нравственных запретов в пространстве «Кыси» не существует, так как единственное желание голубчиков – удовлетворять элементарные потребности. Бенедикт – напо-

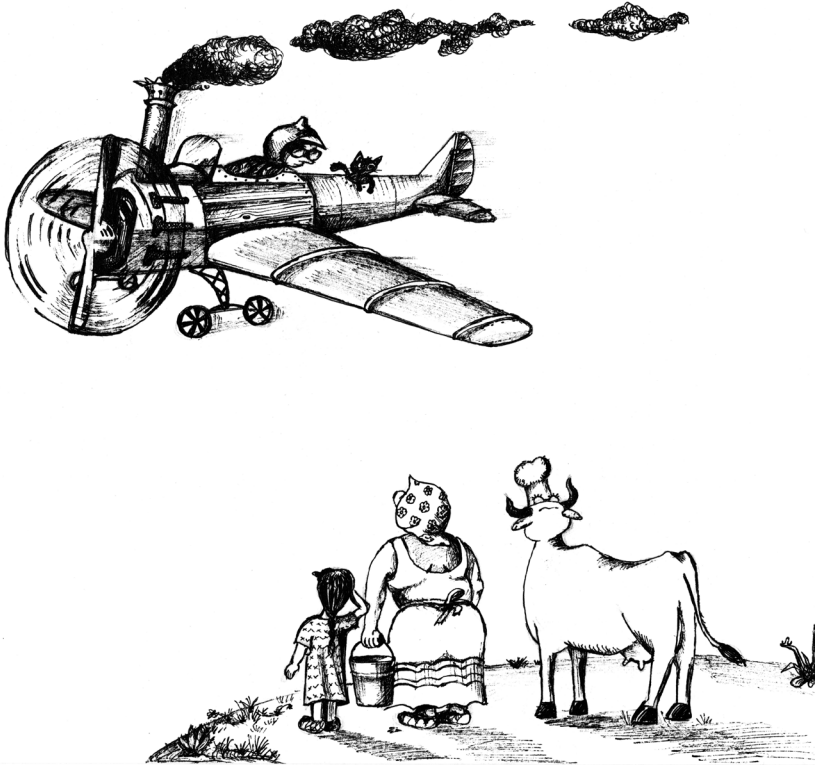
ловину мутант, наполовину прежний – отличается от своих соплеменников: у него единственного обнаруживается желание знаний, почерпнуть которые можно лишь из старопечатных заветных книг. Это стремление приводит его в терем Главного Санитара Кудеяр Кудеярыча, где и находится библиотека с иудиным деревом. Но герой не становится проводником культуры, наоборот, чем больше книг просматривает Бенедикт, тем безнадежнее осознается коллапс культуры: одолев тысячи произведений, герой так и не становится читателем, а его попытки систематизации библиотеки нелепы, формальны – на одной полке оказываются Кафка, «Каши из круп» и «Липидо-белковый обмен в тканях». Бенедикт не в состоянии *понимать* написанное, поэтому и выход из сложившейся ситуации невозможен. Отчужденность знака и смысла можно исправить лишь стерев с лица земли Федор-Кузьмичск. Очистительный пожар и вознесшиеся прежние, завещающие Бенедикту-Кыси строить новый мир, – сомнительное будущее.

Подобные разночтения между ожидаемым и происходящим моделируются авторами посредством иронии. Как отмечает Д. Чугунов, иронический элемент, обусловленный потрясенностью человеческого существования, позволяет даже о самых ужасных вещах рассуждать в легком, непринужденном тоне, кодировать их в популярной форме [Чугунов, 2019, с. 236]. В рассмотренных нами произведениях показана не только трагедия человека, живущего в переходную эпоху, но и трагедия культуры: тотальная отчужденность, невозможность построить новую жизнь и, что самое ужасное, отсутствие адекватного реципиента. Развенчивается характерный для литературоцентристского восприятия миф о воскрешающей силе Книги, однако Т. Толстая оставляет надежду на звучащее Слово, ритм, который и позволяет открыть разнообразие голосов ушедших поэтов...

Библиографический список

- Берг М. Литературократия. Проблемы присвоения и перераспределения власти в литературе. М.: НЛЮ, 2000. 352 с.
- Ковтун Н., Ларина М. Переосмысление наследия Второй мировой войны в австрийской литературе конца XX века // Гуманитарный вектор. 2020. Т. 15, № 1. С. 49–59.
- Ковтун Н. Реальность и текст в прозе рубежа XX–XXI веков: «Последний мир» К. Рансмайра и «Кысь» Т. Толстой // Кризис литературоцентризма. Утрата идентичности vs новые возможности: монография. М.: Флинта-Наука, 2014. С. 69–94.
- Ковтун Н., Ларина М. Феномен карнавализации в романе Кристофа Рансмайра «Последний мир» // Сибирский филологический форум. 2019. № 2 (6). С. 33–45.
- Комовская Е.В. От утопии к антиутопии и постантиутопии (жанровая специфика романа Т. Толстой «Кысь») // Концепт. 2014. № 7. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/ot-utopii-k-antiutopii-i-postantiutopii-zhanrovaya-spetsifika-romana-t-tolstoy-kys>
- Стрелец Ю.Ш. Утопия как ресурс пресуществования цивилизации в культуру // Вестник ОГУ. 2015. № 7 (182). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/utopiya-kak-resurs-presuschestvleniya-tsivilizatsii-v-kulturu>
- Толстая Т.Н. Кысь. М.: АСТ: Редакция Елены Шубиной, 2016. 352 с.
- Чугунов Д.А. Немецкая литература 1990-х годов. Ситуация «поворота». М.: ИНФРА-М, 2019. 258 с.
- Шимманг Й. Новый центр: роман / пер. с нем. И. Алексеевой. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2013. 344 с.
- Jochen Schimmang im Literaturhaus Hannover. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=bTUIC9-6Wys>
- Kovtun N. The Boundaries of Literariness: Image of the World as a Book in the European Prose of the late 20th Century (Through the example of the novel by K. Ransmayr «The Last world») // Journal of Siberian Federal University. Humanities and social sciences. 2014. Т. 7, № 5. С. 854–865.

**УТОПИЧЕСКИЙ ДИСКУРС
В ЖИВОПИСИ И КИНЕМАТОГРАФЕ XX ВЕКА**



УТОПИЯ ЖИЗНЕУТВЕРЖДАЮЩЕЙ ЖИВОПИСИ АЛЕКСАНДРА ДЕЙНЕКИ

Е. Райхлина

Александр Дейнека – художник, известность которому в первую очередь принес цикл работ о счастливых советских людях, занимающихся спортом и радостно трудящихся на фабриках, заводах, в шахтах. Однако ко всему этому он еще и художник, которого сегодня, в XXI веке, называют остросовременным модернистом. Картины Дейнеки – это, прежде всего, сила, мощь и торжество жизни. В его работах, особенно 20–30-х годов XX века, представлены сильные, подтянутые, мощные герои, напоминающие античных. И здесь сразу вспоминается Древняя Греция с ее культом тела. И тело это закаленное, неизнеженное, привыкшее преодолевать физические трудности. Но главное – тело бессмертно. Следует отметить, что идеалом художников и зрителей в искусстве соцреализма, у Дейнеки в том числе, была «личность в ее цельности – физической, нравственной, интеллектуальной, общественной, и этой своеобразной гармонии многое приносилось в жертву...» [Флорковская, 2003].

Энергия и энтузиазм, которыми отмечены первые десятилетия XX века, оказались созвучными творческой энергии художника. Самые яркие произведения Дейнеки были созданы в 1920–1930-е годы XX века. И это произведения в живописи, графике, монументальном искусстве. Многим представлялось тогда, что жизнь в стране начиналась с чистого листа. И каждый гражданин мог привнести в эту жизнь что-то свое, что позволит стране быть счастливой, благополучной, процветающей. «Страна жила духом разрушения старого и созидания нового. Было в этом что-то от сказки, от утопии...» [Флорковская, 2003]. Эпохе нужны были герои. Это был своего рода заказ на определенные идеалы [Ковтун, Проскурина, Васильев, 2013, с. 129–140]. Поэтому

художники обращались к личности незаурядной, но живущей рядом, с которой следует брать пример. В связи с этим монументализм также накладывал отпечаток на станковые работы Дейнеки. По его мнению, искусство – область человеческой деятельности, которая идет от любви к жизни, ведет к поискам прекрасного. Оно связано с нашими чувствами, с горестями и радостями каждого и всего человеческого коллектива: «Искусство – это мечта о лучшем, это цель на пути к идеалам, а без цели искусство не может жить в обществе» [Дейнека, 1989, с. 93]. Люди искусства стали сопоставлять свои задачи в единстве с задачами ученых, рабочих, колхозников. Взаимно обогащаясь, они помогали друг другу в поисках черт нового, совершенного, в преобразовании действительности средствами искусства.

Здесь следует обратить внимание, что окружающая художника действительность испытывала стадию становления: «Именно практическое преодоление старой, “отжившей” действительности, открывало дорогу в совершенно новую эпоху, где центральное место занимала цельная, гармоничная личность» [Деменёв, 2018, с. 46–54]. Разрушалось старое и созидалось новое. Главным участником подобных процессов был простой человек, ставший у Дейнеки центральным образом. Искусство теперь служит народу. Главным становится девиз «искусство для народа». Этот девиз можно рассматривать в качестве цели искусства Дейнеки, прокладывающей путь через эстетические идеи к идеалам эпохи. Художник соотносит себя с объектом своего отражения в одну категорию жизни, чтобы поделиться с человечеством своими эстетическими идеями в предельном виде. При этом не следует забывать, что эстетическая идея занимает определяющее значение для любого творческого человека.

Вопрос о соотношении в творчестве Дейнеки правды жизненной и правды художественной весьма любопытный.

Был очевидным идеологический и социальный запрос на отражение жизнеутверждающей тематики в искусстве тех лет. После Первой мировой войны, революционных событий, Гражданской войны советское общество нуждалось в светлом искусстве. Этот идеологический социальный запрос и отражало искусство А. Дейнеки: «Эмоциональный заряд творчества одного из самых незаурядных и ярких художников XX века – Александра Александровича Дейнеки – всегда созидательный» [Флорковская, 2003]. В своем искусстве он утверждал правду реалистического отображения строящейся новой социалистической жизни. Правда жизни, отображенная с позиций избранного эстетического идеала, и есть отправная точка отсчета идеологической, общественной, моральной и чисто художественной ценности его искусства [Деменёв, 2018, с. 46–54]. Сам Дейнека утверждал: «Художник может иметь свою любимую цветовую гамму, обобщать рисунок до контурного, может делать скульптуры из дерева, бронзы, мрамора, писать кистью, шпателем, ладонью. Все это признаки частного. И они перерастут в общественное тогда, когда ими будут выражены наши идеалы, наш оптимизм, наше понятие прекрасного» [Дейнека, 1989, с. 95]. Для передачи искренности чувств в искусстве необходимо самозабвенно служить красоте, прекрасному. Воплощение этой искренности под силу лишь душевно открытой и чуткой к окружающему миру, его изменениям личности художника. Дейнека не передавал досконально действительность, он создавал свой особый мир, который наполнен жизнью и светом [Деменёв, 2017, с. 109–111].

В искусстве Дейнеки заложена фундаментальная нравственно-эстетическая идея – идея красоты, гармонии бытия, которая отражает мировоззренческие, художественные идеалы своего времени. Это искусство становится проводником идей мастера, воплощенных в светлых, жизнеутверждающих образах, что сказалось и в

художественно-методологических рассуждениях: «Карандаш долго намечает точку, откуда побежать по тем или иным направлениям, шероховато или легко, зло или радостно. Эти мысли бродят, не мешая параллельно проделывать обычный день, быстрее, медленней, когда утром встаешь, ходишь по площадям Москвы, едешь ли в Севастополь, когда качаешься на пароходе, летишь. Торпедный катер повышает обороты скоростей. Воздух врывается в грудь, толкает назад. В толчках и дрожи бежит плавной линией берег. Развертывается пелена неба, и остренькой волной дрожит вода. Когда в движении ощущение от пейзажа обостряется, я вспоминаю нервные настойчивые тычки Ван Гога. Я думаю о ритме» [Дейнека, 1989, с.13].

В этих строках звучат жизнеутверждающие мысли мастера, легкие, светлые, как сами его картины 20–30-х годов XX века. Надо заметить, что в политическом плане это было время тяжелое, время репрессий, продразверстки, голода. Однако ставилась задача поднимать дух народа, создавая, в том числе и в искусстве, великую Утопию [Русский проект исправления мира..., 2011]. Дейнека, как мастер, тянулся к преобразованию мира, его энергия художника была созидательной. И в той цитате, которую мы выше привели, эта созидательность ощущается. Конечно, большую роль играли позитивное восприятие мира в целом, положительная творческая энергия, которые отражаются на полотнах художника: «Рассуждения и позитивный настрой есть следствие неудержимой тяги мастера, его мощной художественной воли к великому преобразованию мира, в основе которого жизнь – как высшая ценность» [Деменёв, 2017, с. 111]. Таким образом, говоря о творчестве Дейнеки, подчеркнем, что в своем искусстве ему удалось совмещать правду жизненную и образ мечты, утопии. Данное взаимосплетение способствует жизнеутверждающему отображению новой, социалистической жизни.

Если коснуться непосредственно полотен художника, то и здесь есть над чем поразмышлять и задуматься. В ранней живописи художника многое идет от графики, один из ярких тому примеров картина «Оборона Петрограда», где представлена выразительность силуэтов, орнаментальный ритм композиции, пустое белое пространство холста. Но уже позже, в 1926 году, когда Дейнека становится одним из организаторов ОСТА – Общества станковистов, он привносит в искусство неожиданные темы, такие как спорт, авиация, заводское производство. Это требовало новых художественных подходов, и он находит нестандартные композиционные решения: в серии, посвященной футболу, сама натура как будто подсказывала острые ракурсы.

Дейнека искал себя в искусстве вплоть до 30-х годов XX века. Именно тогда он наконец нашел то направление, в котором смог выразить себя наилучшим способом: в монументальной живописи, а также в расширенной тематике станковой живописи – изображении современной жизни. Художник выработывал свой почерк: «Когда на одной из картин Дейнека изобразил самолет, летящий на фоне земли, ему сказали: такого не может быть. Тогда художник объяснил, что если смотреть на самолет не с земли, а из кабины другого летящего самолета, то так оно и будет: самолет мы увидим на фоне земли» [Флорковская, 2003]. Тема авиации очень увлекала Дейнеку. Особенно это становится заметным в 30-е годы XX века. В этот период он создает несколько тематических картин: «Парашютист над морем», иллюстрации к детской книге летчика Г. Байдукова «Через полюс в Америку». Но, пожалуй, самой романтической стала картина «Будущие летчики», светлая, радостная, солнечная, теплая по своей внутренней сути и по своему колориту. В этой картине художник подметил типичное в жизни молодежи той поры: черты эпохи, мечты детства, мальчишеские порывы и радости. Мальчики сидят на парашете набережной так любимого художником

Севастополя и заворуженно смотрят в небо. Вслед за ними смотрим в небо и мы, зрители картины. Чистый простор неба с пролетающим гидропланом увлекает. Само название картины наполняет надеждой, верой в светлое будущее, вызывая умиротворение и чувство покоя.



А. Дейнека «Парашютист над морем» (1934)

Дейнеке удалось раскрыть тему мечты, стремления в светлое будущее. Светом и теплотой проникнуты картины художника, связанные с Севастополем. «Севастополь. Вечер», «Гидропланы», «Летний день», «Севастополь. У мола» – все это впечатления от поездки в этот город в 1934 году, представленные потом на выставке в Москве в 1935-м. И хотя мы пишем о мировидении художника 20–30-х годов, все-таки хотелось бы остановиться и на картине 1944 года «Раздолье», которая сохраняет светлый взгляд на жизнь, передает радость бытия. Содержание данной картины тем и ценно, что еще идет война, а Дейнека показывает огромный распахнутый

пейзаж с синей водой, крутым берегом и бегущую группу очаровательных девушек, чьи фигуры наделены физической силой, но при этом сохраняют изящество. Нас, как зрителей, не покидает ощущение гармонии. Девушки своими формами напоминают древнегреческих богинь. С одной стороны, для 1944 года это вроде бы и утопическая картина, но с другой – она вселяет надежду и оптимизм, что все еще будет и мирное время вернется. Подобное ощущение радости, счастья повторится практически с импрессионистской точностью в картине 1958 года «Девушки в выходной день». Спортивно сбитые женские фигуры, уверенность в каждом движении и солнечное настроение. Кажется, что подобная картина внушает оптимизм и уверенность в будущем.



А. Дейнека «Девушки в выходной день» (1958)

Мы попытались охарактеризовать основные черты творчества Дейнеки, показать, что его работы внушают радость, счастье, оптимизм, так необходимые в период становления молодого Советского государства. Иногда настроение его картин граничило с утопией, сказкой. Однако такая сказка внушала надежду, которая помогала выжить в истории.

Библиографический список

Дейнека А. Жизнь, искусство, время. Литературно-художественное наследие. М.: Изобразительное искусство. 1989. Т. 2. 296 с.

Деменёв Д.Н. Жизнеутверждающее искусство Александра Дейнеки как синтез художественной и жизненной правды // Человек и культура. 2018. № 1. С. 46–54. URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=25427

Деменёв Д.Н. О жизнеутверждающей живописи Александра Дейнеки // Управление социально-экономическими системами: теория, методология, практика: сб. ст. III Межд. науч. практич. конф.: в 2 ч. Пенза: МЦНС «Наука и Просвещение», 2017. Ч. 2. С. 109–111.

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

Русский проект исправления мира и художественное творчество XIX–XX вв.: монография / отв. ред. Н.В. Ковтун. М.: Флинта-Наука, 2011. 408 с.

Флорковская А. Дейнека // Искусство (электронный журнал). 2003. № 13. URL: <http://art.1september.ru>

МОНТАЖ И УТОПИЯ В СОВЕТСКОМ АВИАЦИОННОМ ПЛАКАТЕ 1930-х ГОДОВ

Т. Загидулина

Советской плакатной живописи посвящено немало российских и зарубежных исследований. Беспрецедентное по масштабам исследование Н. Бабуриной и К. Вашик направлено непосредственно на рассмотрение создания утопии посредством плаката, отдельная глава «Социализм в картинках. Знаковые миры идеологии и их историческая эволюция» посвящена анализу инструментов создания утопических сюжетов в соцреалистическом плакате [Бабурина, 2005]. М. Николаева прослеживает традицию изучения советского плакатного искусства, приводя обширный исторический экскурс от самых истоков анализа подобного рода живописи до последних исследований [Николаева, 2012]. Е. Лежень рассматривает советский плакат 1917–1930-х годов как средство политической агитации, приходя к выводу, что «Агитационный плакат направлен на изменение общественного сознания. В советское время правительство стремилось привить обществу “правильные” взгляды, направить на нужные государству виды деятельности, например, переселение на неосвоенные земли» [Лежень, 2013, с. 124]. Авторы приведенных исследований выявляют структурные элементы, инструменты создания, функции плаката. Одной из примечательных в этом ряду является работа Виктории Боннель [Bonnell, 1997], где она называет советскую плакатную живопись «*иконографией власти*». Эта номинация отражает предназначение плаката с его узнаваемыми типажамы рабочего, колхозницы, солдата, счастливого ребенка, врага и, собственно, вождя.

Весь комплекс советского визуального искусства, куда включались скульптура, мозаика, архитектурный декор, станковая живопись, был реализацией одного *утопического*

сюжета точно так, как икона – «иллюстративный комплекс, объединенный единым повествовательным сюжетом» [Успенский, 1995, с. 222] – отображала сюжеты одной направленности. Б. Успенский проводит границу между знаком и символом, подробно рассматривая иконопись как символический код, а саму икону отождествляя с текстом литературного произведения. Таким образом, икона (как и плакат) является визуальной репрезентацией вербального в семиотическом пространстве. Но в прагматически-функциональном плане советский плакат сближается с киноафишей, которая предваряет театральное представление, киносеанс, цирковое шоу или даже научно-популярную лекцию. Афиша, с одной стороны, имеет рекламную функцию, с другой – является своеобразным трейлером – коротко рассказывает о зрелище, достойном внимания каждого. Пропаганда – это реклама определенного образа жизни или образа мысли. Обладая чертами иконы, плакат выполняет еще одну важную функцию – предвосхищает, рекламирует, именно этот синкретизм, является неотъемлемой чертой подобного рода изображений.

В данном разделе выявлена функция кинематографического приема монтажа в советском плакате авиационной тематики, проанализированы значения авиационных образов, а также круг топосов, связанных с рассматриваемым курсом. Материалом исследования является, с одной стороны, текст – емкий и краткий, ориентированный на мгновенное восприятие, с другой – изображение, где визуализируется новая ментальная карта уже советского человека, шкала морально-этических координат, социальная иерархия, образы летчика-героя, вождя, советского человека.

Монтаж был одним из продуктивных приемов агитационной живописи 1930-х годов – художник-плакатист соединял фотографическое изображение объекта с нарисованным фоном либо сопрягал созданные своей рукой элементы вопреки реалистическим представлениям о пространстве и

законам перспективы (что характерно и для иконографии). Кинематографический монтаж – «в узкотехническом смысле <...> есть сборка сложной или громоздкой конструкции, состоящей из отдельных составных частей или элементов» [Раппопорт, 1988, с. 14], однако монтаж приобретает смысл для поэтики произведения, создается так называемая «монтажная поэтика», и само понятие монтажа обретает смысл культурного и эстетического символа. Исходя из подобного понимания монтажа, можно актуализировать проблему времени: «В монтаже уникальным образом сочетаются структурные и временные аспекты бытия культуры и произведения искусства» [Раппопорт, 1988, с. 14]. Вяч. Вс. Иванов дает следующее определение: «В принятом далее широком (“эйзенштейнообразном”) смысле монтаж – такой принцип построения любых сообщений (знаков, текстов и т.п.) культуры, который состоит в соположении в предельно близком пространстве-времени (хронотопе, по М. Бахтину) хотя бы двух (или сколь угодно большего числа) отличающихся друг от друга по денотатам или структуре изображений» [Иванов, 1988, с. 120].

Монтаж также предполагает дробление. Одним из основных признаков монтажа является гетерогенность, монтаж, части которого обладают исторически значимой разнородностью. А. Раппопорт называет такой тип монтажа «гетерохронным» [Раппопорт, 1988, с. 17]. Советский плакат максимально гетерохронен: репрезентация времени в культуре 1930-х примечательна феноменом изображения соцреалистического двоемирия: мир реальный (настоящее) стремился преобразиться в утопию (будущее). Утопия, в свою очередь, существует на уровне слова (лозунга на плакате) и изображения (невмонтированного). Такое сосуществование визуально воплотилось в плакатной живописи. Утопическое – изображенное в этом плане будет являться образом будущего, смонтированные детали и персонажи – репрезентацией настоящего.

Помещение детально и точно воспроизведенного объекта (летчика, самолета, вождя и его приближенных, простого счастливого советского человека) в нереальное пространство являлось отражением дуализма советской культуры 1920–1930-х годов вообще с ее стремлением к четким разграничениям: обыватель – герой, авангард – соцреализм, буржуй – коммунист, свой – чужой (традиционная оппозиция).

Плакат П. Соколова-Скаля



102. Соколов–Скаля П.
Челюскинцам и спасшим их героическим летчикам пламенный пролетарский привет! 1934

На плакате представлены три пространства: льдина, небо и Москва. Сами героические летчики, которым граждане СССР посылают пламенный привет, не показаны, зритель видит лишь самолеты, примечательно, что они изображены достаточно подробно и детально, зритель чувствует динамику приближения. Автор не соблюдает принцип воздушной перспективы – все три плана выписаны тщательно. На заднем плане мы видим Кремль (справа) и красный флаг (слева), что позволяет сделать вывод о тесной связи Арктических пространств и идеального центра. Фигуры людей направлены навстречу друг другу, это физическое движение символизирует движение идеологическое – притягивание полюса к неоспоримому центру. Фигуры людей изобра-

жены детализированно, даже физиологично. Материальности человеческих тел противостоит нематериальность самолетов, подчеркивающая их пограничное положение.

Текст также является полем для анализа. Представлены три категории граждан – челюскинцы, летчики (адресаты) и пролетарии (адресанты). Авторы плаката как бы говорят устами пролетариев, самоустраняясь, как самоустранялись, например, на ранних этапах авторы киноафиш, позволяя зрителю и авторам картины находиться в диалоге. Итак, творцом иллюзии со-бытия трех пространств, созданной на плакате, будет являться пролетариат. Арктика репрезентируется как своя, близкая, доступная.

Подобное изображение Арктики свидетельствует о наличии еще одного идеологического комплекса – *внутренней колонизации*. Колонизация – это «процесс заселения и хозяйственного освоения пустующих или малонаселенных окраинных земель своей страны («внутренняя колонизация»¹), а также основание поселений (связанных преимущественно с земледельческой деятельностью) за ее пределами («внешняя колонизация»))» [Фесенко, 2016]. Идея внутренней колонизации не нова для российской геополитики. Колонизация часто бывает связана с подчинением населения осваиваемых территорий, однако в случае с Советским Союзом акценты расставлены иначе: Арктика – локация изначально малозаселенная, а советская власть идет не путем угнетения, а путем ассимиляции, по крайней мере, в литературе этот процесс репрезентируется именно в такой парадигме (чукчи

¹ О «внутренней колонизации» впервые заговорил В. Ключевский. Термин активно использует в своих работах А. Эткинд, понятие широко применяется в современных литературоведческих исследованиях. Проблеме «внутренней колонизации» была посвящена конференция «Внутренняя колонизация в России», проходившая в Пассау в 2010 году. На конференции прозвучали доклады известных отечественных и зарубежных ученых: А. Эткинда, К. Платта, И. Кукулина, С. Франк, М. Могильнер, М. Липовецкого и др.

помогают летчикам, попавшим в аварию починить самолет, чукчи сами хотят быть авиаторами и механиками, на плакате также изображены представители коренных народов, радостно приветствующие советские самолеты).

Плакат Г. Клуциса



257. Клуцис Г.
Молодежь, — на самолеты. 1934

Плакат Г. Клуциса выполнен в технике монтажа. На переднем плане фото молодых пилотов, воодушевленно глядящих ввысь, средний план – изображение четверых идущих по направлению к самолетам летчиков (переход от переднего к среднему плану знаменует переход от статики восхищения к динамике достижения). Фотографическим изображением людей противопоставлены нарисованные самолеты и парашюты, находящиеся на дальнем плане. При изо-

бражении самолета намеренно нарушается линейная перспектива, возникает ощущение трех разных картин, склеенных без учета перспективы (иконографическая обратная перспектива), что символизирует одновременность происходящих действий. В тексте это подчеркнута динамикой безглагольного предложения: «Молодежь, – на самолеты».

Плакат Г. Клуциса



240. Клуцис Г.
Да здравствует рабоче-крестьянская Красная Армия... 1935

Авиация репрезентируется и на плакатах, прямо к ней не относящихся. Она является частью рабоче-крестьянской Красной армии. На плакате Г. Клуциса «Да здравствует рабоче-крестьянская Красная Армия – верный страж советских границ!» надежно защищаемые границы явлены в виде танка на переднем плане, самолетов на дальнем и башен

Кремля на среднем. Передний план в классической композиции призван ввести зрителя в пространство картины, показать глубину, акцентировать внимание на перспективе. Но здесь, что характерно для советского плаката, линейная перспектива нарушается, а танк будто запрещает войти в картину, зрителю позволено лишь наблюдать.

Сталин и Ворошилов «защищены» со всех сторон, за их спинами развевается красный флаг, символизирующий дело марксизма-ленинизма. Но обратим все же внимание на самолеты – они единственное, что изображено не на монтажном фоне. Они занимают особое место – синее небо выбивается из черно-серо-красной гаммы плаката. Синее небо – это прообраз светлого и безоблачного будущего.

Плакат Г. Клуциса



225. Клуцис Г.
Да здравствует наша счастливая социалистическая Родина... 1935

Плакат Г. Клуциса «Да здравствует наша счастливая социалистическая Родина, да здравствует наш любимый великий Сталин» (1935) выполнен в технике монтажа. Образ Сталина демонстрируется на плакате четырежды: сам Сталин, Самолет-Сталин, небесная фигура и, собственно, слово на плакате. Символы Сталина расположены таким образом, что становится понятна вездесущность вождя. Такой подход к изображению вождя был типичен для культуры 1930-х годов. Ю. Левинг пишет: «...из размытого неба и абстрактного солнца оформился отчетливый архетип – образ небесного Сталина» [Левинг, 2005]. Образ Сталина и проекция имени становятся эквивалентами. Проекция – небесное имя, причем обозначенное на плакате дважды, становится символом сверхчеловеческой сущности вождя, что согласуется с традиционной трактовкой данного образа. Примечательно, что соединяется реальное имя с небом, то есть обретает небесные, божественные коннотации при помощи самолетов. И здесь снова актуализируется посредническая функция, а также пограничное положение аэроплана и летчика, сидящего в кабине. В представленном плакате актуализируется и понятие границы. Если посмотреть на него с этой точки зрения, то можно сделать вывод, что небесная граница охраняется именно самолетами.

Монтаж способствует созданию оппозиции реальное – воображаемое. Самолеты не вмонтированы в пространство плаката, они нарисованы, то есть воображаемы – являются частью утопии, в отличие от живых, изображенных фотографически людей.

Плакат В. Дени и Н. Долгорукова посвящен рекордному перелету «Москва – Северный полюс – Ванкувер», осуществленному в 1937 году. Героическое покорение пространства и стихии – основной пафос данного изображения. На плакате выстроена привычная и типичная оппозиция «СССР – США». Возвращаясь к идее границ, можно сказать, что совет-

ская символика опоясывает все пространство плаката (Сталин, Москва, надпись, самолеты, красная линия маршрута).

Плакат В. Дени, Н. Долгорукова

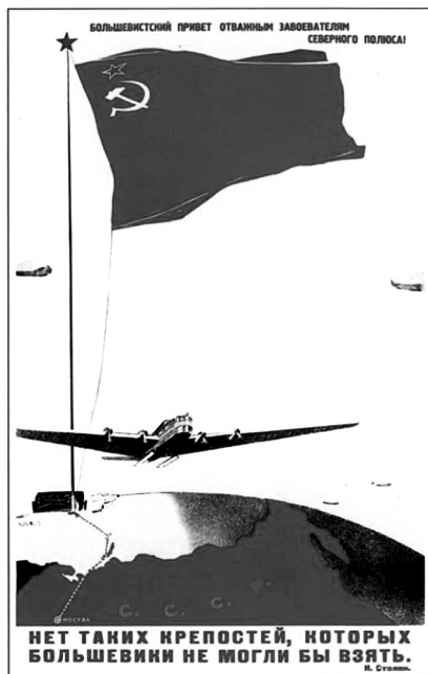


280 Дени В., Долгоруков Н.
Слава сталинским соколам _ покорителям воздушной стихии! 1937

Стоит обратить особое внимание на то, что США, символически изображенные в виде небоскребов, прочно стоят на земле, тогда как СССР будто отделяется от глобуса и стремится выйти в иные пространства – изображение Сталина на развевающемся флаге, Кремль, уходящий в белизну фона, самолеты, находящиеся в пространстве сверху, обнимающие крыльями все небо над всем Земным шаром. Упоминание Америки характерно и для авиационной литературы 1930-х годов: «Над плавучею льдиною из Москвы / Загудела машина Чкалова» [Кедрин, 1982] – «Молодший брат / Погулять полетел в Америку» [Кедрин, 1982]. Полет через океан демонстрирует скорость, с которой может передвигаться советский человек. Прогулка как цель символизирует

то, что это пространство уже будто присвоено, безопасно. Стоит отметить, что США в пространстве плаката занимают гораздо меньше места, чем СССР и его атрибутика.

Плакат П. Караченцова



262. Караченцов П.
Нет таких крепостей... 1937

Еще один плакат, посвященный теме покорения пространства, «Большевицкий привет отважным завоевателям Северного полюса!». Перспектива изображения смещена: в масштабе площадь красного флага практически равна площади СССР и размаху крыльев самолета. Аббревиатура СССР множится – большие буквы на красном фоне, белые буквы на здании полярной станции. Это множасьее изображение свидетельствует о расширении земных границ Советского государства. Третья аббревиатура написана на крыле самолета, ко-

торый обозначает присутствие государства в небе. Воздушное пространство на данном плакате изображено условно, с одной стороны, это небо, с другой – белый океан, покрытый вечными льдами. Образы океана и неба слиты в одну символическую и уже присвоенную Советским Союзом стихию. Самолет выступает посредником – он доставляет большевиков к тем самым крепостям, которые необходимо взять, а также обозначает присутствие Советского государства в небесах. В публицистике данного периода мы можем наблюдать те же тенденции. Овладение полюсом было шагом стратегическим, обладая полюсом, народ как будто становился хозяином планеты. В мемуарах Г. Байдукова, посвященных первому перелету через Северный Ледовитый океан, мы видим диалог: «Мошенники! Мне так хотелось взглянуть на вершину мира и на папанинцев.

– У папанинцев шел снег, а на вершине торчит кусок здоровенной оси твоего любимого шарика. Заметили, что ось сильно проржавела.

– Папанин человек хозяйственный, догадается покрасить и смазать ее» [Байдуков, 1977, с. 89].

Сама номинация – «шарик» будто умаляет размеры планеты, особенно в глазах советского летчика-сверхчеловека. Для него пространство земли невелико, он сверху видит все. На плакате роль оси выполняет флагшток, на котором развевается красный флаг с серпом и молотом, что символически свидетельствует о присвоении земной оси Советским Союзом.

Итак, кинематографический прием монтажа имел разнообразные функции – определение события разнородных пространств и разностатусных граждан; репрезентация колониальных практик; создание оппозиции «реальное – утопическое» (настоящее – будущее). Самолет в этом контексте выступает в ипостасях посредника (между СССР и США, между небом и землей, между Москвой и Северным полюсом), защитника – как часть Красной армии. Аэроплан ста-

новится символом непроницаемости границ небесного пространства – ничто не проникнет ни ввысь, ни свыше.

Библиографический список

Бабурин Н. Реальность утопии. Искусство русского плаката XX века М.: Прогресс-Традиция, 2005. 416 с.

Байдуков Г.Ф. Первые перелеты через Ледовитый океан. Из воспоминаний летчика. М., 1977. 176 с.

Демосфенова Г. Советский политический плакат М.: Искусство, 1962. 444 с.

Иванов Вяч. Вс. Монтаж как принцип построения в культуре первой половины XX века // Монтаж. Литература. Искусство. Театр. Кино. М.: Наука, 1988. С. 199–149.

Кедрин Д. Сказка про белую ведмедь и Шмидтову бороду // Стихотворения. Поэмы. М.: Московский рабочий, 1982. 320 с.

Левинг Ю. Латентный Эрос и небесный Сталин: о двух антологиях советской «авиационной» поэзии // Новое литературное обозрение. 2005. № 76. URL: <http://magazines.russ.ru/nlo/2005/76/le12.html>

Лежень Е.Е. Плакат как средство политической агитации в 1917–1930-е годы // Вестник Саратовского государственного социально-экономического университета. 2013. № 3 (47). С. 122–124.

Николаева М.Ф. Советское плакатное искусство как материал для культурологического исследования // Ярославский педагогический вестник. 2012. № 1, т. 1: Гуманитарные науки. С. 323–326.

Раппапорт А.Г. К пониманию поэтического и культурно-исторического смысла монтажа // Монтаж. Литература. Искусство. Театр. Кино. М.: Наука, 1988. С. 14–22.

Успенский Б.А. Семиотика искусства: Поэтика композиции // Семиотика иконы. Статьи об искусстве. М.: Языки русской культуры, 1995. С. 221–303.

Фесенко Э.Я. Арктический вектор в жизни героев русской прозы XX века // Вестник Северного (Арктического) федерального университета. Сер.: Гуманитарные и социальные науки. 2016. № 4. С. 134–147.

Bonnell V. Iconography of Power. Soviet Political Posters under Lenin and Stalin. Berkeley, Los Angeles, London, 1997. 385 p.

White St. The Bolshevik Poster. New Haven, London, 1988.

«ТАТЬЯНИН ДЕНЬ» Т. ОКУНЕВСКОЙ КАК ОБРАЗЕЦ ГЕНДЕРНОЙ УТОПИИ

Е. Приказчикова



Гендерные проекты русской утопии XX столетия часто рассматриваются в контексте феминистских интервенций. Так поступает, к примеру, В.А. Суковатая, считая само собой разумеющимся, что «актуализация гендерного проекта в русской утопии происходит в то время, когда женщины активно добиваются доступа к высшему образованию, возможностей получения работы в интеллектуально-профессиональной сфере с высоким уровнем престижа» [Суковатая, 2014]. Утверждение эмансипаторского гендерного проекта требовало от женщины отказа от традиционного образа «кротости» и «смирения», что не могло произойти в рамках гендерной культуры XIX столетия, получив возможность реализоваться лишь во второй половине XX века, да и то на Западе.

Действительно, это так, если иметь в виду феминистскую критику того времени, работы Э. Сиксу или А. Колодны, где впервые ставятся проблемы «женского письма» [Сиксу, 2001] и «женского чтения» [Колодны, 2001], звучит призыв для женщины *return to your body* («вернуться в свое тело») [Сиксу, 2001]. Однако на практике, в литературе с высоким уровнем «личностного» начала, например литературе мемуарной, данная проблематика ставилась гораздо раньше: не только в XIX столетии, но даже в XVIII веке. Особенно если речь идет о виде утопии, которую еще в 90-е годы XX века Д. Устинов и А. Веселова назвали «утопия как деятельность», понимая под ней ситуацию, когда содержанием утопии становится сам акт человеческой жизни. Первый вид подобной утопии составляют тексты, где дается «подробное описание собственного жизненного опыта, являвшегося... средством наглядного убеждения. Сюда можно отнести различные “записки” и “описания” мемуарного характера» [Устинов, Веселова, 1998, с. 80].

В случае с женской мемуаристикой гендерная утопическая стратегия могла предлагать несколько способов «освобождения» из-под власти фаллоцентрического мира. Можно было, как Надежда Дурова в «Записках кавалерист-девицы», надев военный мундир и выдав себя за мужчину, попробовать стать частью этого мира. Можно было, как Екатерина II во втором и третьем вариантах своих записок, в духе гинекратического идеала столетия доказать свое законное право стать русской императрицей и полную неспособность мужчины Петра III этой империей руководить. Можно было, как в случае с художницей Марией Башкирцевой, превратить свой дневник, который она вела с четырнадцатилетнего возраста, в «фотографию» «целой жизни женщины, всех ее мыслей, всего, всего» [Башкирцева, 2003, с. 54], сделав центром своей личной женской вселенной стремление к гло-

рификации: «Слава, популярность, известность повсюду – вот мои грезы, мои мечты» [Башкирцева, 2003, с. 12–13].

В мемуарной гендерной стратегии актрисы Татьяны Окуневской «Татьянин день», впервые напечатанной в 1997 году, характерная для женской мемуарно-автобиографической литературы, по словам Н.Л. Пушкаревой, «интрига самой жизни», которая была... «“закрученнее” и живее, чем в “мужских” текстах» [Пушкарева, 2000, с. 65], сочетается с характерным для композиции женского мемуарного текста постоянным присутствием в центре повествования рядом с образом автора мемуаров параллельного мужского образа. Отношения с этим образом занимают исключительное место как в тексте самих записок, так и в личной судьбе их героини. В мемуарных текстах XVIII–XIX веков этот мужской образ, как правило, подвергался значительной идеализации, если не сказать мифологизации, в соответствии с господствующими в литературном процессе той эпохи эстетическими принципами: от героя агиографической литературы в «Записках» Натальи Долгоруковой до «демона-соблазнителя» в «Записках» Екатерины Хвостовой (Сушковой). В мемуарах XX века запрограммированным аспектом текста часто становится скандал как некий *presentiment*. В случае с мемуарами Окуневской данный скандал может быть обозначен как «Все мужчины сво...», или как было обозначено в статье АИФ «Суперзвезды», № 6 от 16 марта 2004 года: «Красавица и чудовища. Кем были мужчины Татьяны Окуневской».

Татьяна Окуневская – замечательная советская актриса, сыгравшая в таких фильмах, как «Пышка» (1934), «Горячие денечки» (1935), «Александр Пархоменко» (1942), «Ночь над Белградом» (1942). 13 ноября 1948 года она была арестована по печально известной статье 58.10 – антисоветская агитация и пропаганда, шесть лет актриса провела в сталинских лагерях (Степлаг в Джебказгане; Каргопольлаг в Архангельской

области), а в 1954 году была выпущена на свободу за отсутствием состава преступления. В 1956 году Окуневская была полностью реабилитирована. Она вернулась в профессию и продолжила сниматься в кино. В 1975 году сыграла роль графини Лаваль в «Звезде пленительного счастья», в 2000-м, в возрасте 86 лет снялась в сериале «Граница. Таежный роман», где играла роль бабушки Альбины. Скончалась Окуневская в 2002 году после неудачной подтяжки лица: ее заразили гепатитом С, на фоне которого у нее развился цирроз печени.

До самого конца актриса вела очень активный образ жизни: интересовалась современным искусством, музыкой, модой, давала многочисленные интервью. В них, как и в своих мемуарах, она продолжает создавать гендерную утопию своей жизни, главные несчастья в которой оказываются связанными как с ее дворянским происхождением, так и с органичной неспособностью мириться с извращенной маскулинной политикой советской власти 1930–1940-х годов, всеобщим отсутствием высокой культуры и хорошего воспитания. В подобных условиях молодая красивая женщина неизбежно становилась жертвой мужчин-сладоэротиков, испытывая при этом нравственные и физические муки. Н. Ковтун, говоря об изображении «женщин революции» в советской литературе, справедливо отмечает, что в текстах 1920 – начала 1930-х годов существовали две крайности в показе «области пола, секса – жесткий *аскетизм* (образы женщин “братишек”, комиссаров) или *полиандрия* (теория А. Коллонтай, судьба Л. Брик)» [Ковтун, 2018, с. 33]. К середине 1930-х годов типология советских героинь дополняется образами «элегантной советской героини», которую изображали как «прогуливающую по московским улицам, читающую книгу, управляющую открытым автомобилем, участвующую в торжественных собраниях» [Ковтун, 2018, с. 38], и «советских гейш», к которым относились парикмахерши, кинодивы, циркачки.

Основная функция «гейш» заключалась в скрашивании быта «роевого единства» советских коммуналок, в обмен на это «героиням возвращается телесность, стыдливый эротизм, право на привлекательность» [Ковтун, 2018, с. 38].

Т. Окуневская напрямую не принадлежит ни к одному из этих типов. Будучи дворянкой по происхождению, она воспитывалась в патриархальных традициях и была очень далека как от образа женщины-комиссара, так и от типажа «женщины для всех», исповедующей концепцию пресловутого «стакана воды». Что касается «советских гейш», то «кинодивы» уровня Татьяны Окуневской или Валентины Серовой должны были скрашивать быт не обитателей советских коммуналок, но советской элиты, частью которой они были не только по своему положению, но и по положению мужей: Б. Горбатова и К. Симонова. В воспоминаниях Окуневской есть эпизод со скандалом на приеме, когда, проходя с В. Серовой по залу, Окуневская услышала «змеиное шипение... “Две продажные суки продали свою красоту и талант цеховским холуям”» [Окуневская, 1998, с. 200] и едва подавила в себе желание «задушить эту злобную тварь» [Там же]. То, что «злобная тварь» тоже принадлежала к категории советских светских дам становится понятным из следующего рассуждения актрисы: «Что им надо?! Откуда такая злоба, ненависть, зависть?! Чему завидуют?! Все же мы здесь находящиеся живем одинаково: квартира, машина, дача, звания, мебель, ордена, холодильник. У одних получается лучше, у других похуже, кто что смог урвать» [Там же].

Окуневскую как ведущую артистку, несущую свет в массы, настойчиво уговаривают вступить в партию, от чего она с большим трудом отказывается, обязывают присутствовать на собраниях трудового коллектива театра, что ее угнетает так же, как чтение советских газет: «...газеты мне всегда кажутся вчерашними и ничего более скучного, бессмысленного, угне-

тающего, чем сидеть на собраниях, я не знаю» [Там же, с. 201]. Уже первое собрание, на которое «ведущая актриса» Московского театра имени Ленинского комсомола ухитрилась опоздать, закончилось жестоким розыгрышем со стороны директора театра Н.И. Берсенева, который, увидев опоздавшую актрису, велел включить свет и играть выходной марш, под звуки которого он торжественным голосом произнес: «“Татьяна Кирилловна, мы рады приветствовать вас на вашем первом в жизни собрании! Желаем вам здоровья, благополучия и множества замечательных ролей!..” Взрыв хохота» [Там же].

В качестве идеального мужского образа в мемуарах выступает отец мемуаристки, Кирилл Окуневский, дворянин, бывший белогвардейский офицер, интеллигент до мозга костей, который был всегда для нее образцом для подражания. Окуневская признается, что всегда смотрела на отца «влажными влюбленными глазами» [Там же, с. 13] и, оценивая своих мужчин, невольно сравнивала их с отцом, подсознательно желала, чтобы они были похожими на ее отца: «Смотрю сбоку на Папу, совсем как будто со стороны: стройный, подтянутый, глаза добрые-добрые, светлые вьющиеся волосы, чистый, промытый насквозь <...> руки тоже не как у всех, тоже добрые, тоже чистые, честные, ногти аккуратно подрезаны. Когда улыбается, все вокруг начинают улыбаться! Помоему, все мои подружки в него влюблены» [Там же, с. 12]. Интеллигент-отец органично «не выносит несправедливость, подлость, когда обижают слабого, он закипает и кидается защищать» [Там же, с. 21]. Поэтому когда начинаются свары в их огромной коммунальной квартире, Окуневская уводит отца во двор. Отцу нельзя попадать в милицию, так как он лишенец, его уже два раза арестовывали, и, чтобы обеспечить будущее своей любимой дочери, он фиктивно развелся с матерью мемуаристки. Арест и гибель отца в 1937 году стали самыми жестокими испытаниями для молодой Окуневской.

Мемуары актрисы композиционно построены так, что читателю становится очевидным: сравнения с отцом не выдерживает практически никто из ее мужчин. Вообще все мужчины в ее воспоминаниях – это или жадные хищники, которые только и думают о том, как бы затащить в постель великую актрису, или жалкие ничтожества, к которым она не испытывает ничего, кроме презрения. Чаще всего мужчины объединяют в себе эти два качества. Уже на первых страницах мемуаров она рассказывает о том, как в ранней юности, когда она работала курьером в Наркомпросе, ее пытался оставить у себя один из советских «вождей», живущий в гостинице «Метрополь», к которому она пришла с бумагами и от которого ее спасает «дядя Коля Бухарин», хорошо знавший ее отца. Так, начинается заявленное в мемуарах противостояние актрисы и Советской Власти, закончившееся ГУЛагом.

Неприятные мемуаристке мужчины часто характеризуются в ее воспоминаниях эпитетом «противный». Таким, например, является ассистент режиссера Гога, который, встретив будущую актрису на улице, предложил ей сниматься: «Мне этот ассистент Гога сразу не понравился, хотя он интересный, глаза красивые, зеленые, но почему-то *противные*, фигура тоже ничего, но плечи маленькие и покатые, тоже *противные*, и *противный* пухлый рот бантиком, и он старый, ему двадцать восемь лет» [Там же, с. 30]. Ассистент Гога, происходящий из грузинских дворян, пытается похитить ее, обманом вывести в Грузию и выдать за свою жену перед родственниками во время съемок фильма «Артисты варьете». Питая отвращение к Гоге, Окуневская, едва ей исполнилось 18 лет, выходит замуж за приятеля Гоги «Митю», который ей вначале понравился: «Искренний, простой, скромный» [Там же, с. 32–33]. От «Мити» – Дмитрия Васильевича Варламова – у нее родится единственная дочь Инга.

Замужество, однако, не спасает ее от бесконечных приставаний режиссеров тех фильмов, с которых она начинала свою творческую карьеру. Вот еще один портрет «домогателя» – режиссера Николая Федоровича Садковича, который в Донбассе снимает фильм «Отцы»: «Щупленький, юркий, бесцветный, наглый, самодовольный, с красным курносым носом, совсем нетворческий, неинтеллигентный, попал на режиссерский факультет по комсомольской путевке» [Там же, с. 42]. Он пытается овладеть мемуаристкой на съемной квартире, предварительно напоив хозяев, намекает, что с Гогой она вела себя по-другому. По признанию Окуневской, она никогда не любила Митю, и вышла за него замуж из благодарности из-за того, что он защищал ее перед Гогой. Однако слабый, неинтеллигентный человек скоро наскучил ей. Уже в 1936 году она официально развелась с ним. После ареста отца, а затем и бабушки (Баби), матери отца, актриса была снята со всех ролей как член семьи «врагов народа». В этот роковой для нее момент ей на помощь приходит человек, давно уже страстно влюбленный в нее, писатель Борис Горбатов, впоследствии прославившийся своим военным романом «Непокоренные» (1943). Рискуя своей репутацией, он предлагает Окуневской стать его женой, и она в 1938 году принимает это предложение.

Портрет второго мужа – один из самых отталкивающих образов в мемуарах. Это образ антимужчины, омерзительного во всех своих проявлениях. Борис был «уже располневший в двадцать девять лет, почему-то наголо бритый, наверное, из-за лысины, небольшого роста... близорукий, в очках, с грязными ногтями и руками, с запахом дешевых папирос и немытого тела, походка смешная, нелепая для мужчины, мелкими семенящими шажками, речь сбивчивая, скороговоркой» [Там же, с. 60]. Единственное, что искупает общее негативное впечатление – «лицо симпатичное, доброе, честное, глаза без очков хорошие» [Там же]. Однако даже

глаза не могли исправить общего впечатления от неинтеллигентности Горбатова. Когда в первый раз они остались наедине, он «бросился обнимать, целовать, хотел лечь в постель одетым, в сапогах, когда он их снял, в комнате стало удушливо от запаха, а потом из его горла вырвался мат... Как я не умерла за завтраком от невероятности произошедшего и от стыда» [Там же, с. 64].

Отец Окуневской единственный раз, когда он видел Б. Горбатова, говорит дочери: «Знаешь, у него есть что-то общее с Митей! Все это поколение идейно, но без интеллекта, без культуры, без духовности, без широты понимания, видения» [Там же, с. 64–65]. Это мнение отца в полной мере разделяла и Окуневская. Она все время повторяет в записках, что не могла по-настоящему полюбить никого из своих «советских» мужчин именно потому, что им не хватало культуры в дореволюционном понимании этого слова. Потому что ей, как и в случае с Митей, приходилось учить Б. Горбатова навыкам культурного общения: «Силой водить мыться, учить чистить ногти, соблюдать чистоту в туалете, не носить засаленные воротнички» [Там же, с. 64]. Именно поэтому она наотрез отказывалась рожать детей от Б. Горбатова, предпочитая делать аборт. Один раз из-за неудачного подпольного аборта она попала в Кремлевку, Кремлевскую больницу, где ей приснилось, что у нее «родился мальчик в сапогах, в косоворотке и с партийным билетом» [Там же, с. 195], то есть точная копия нелюбимого мужа.

Актриса благодарила судьбу за то, что по своему амплуа она играет героинь. Это позволяло ей «хотя бы на сцене прожить красивую человеческую жизнь, любовь, порывы, pomysлы, но советских героинь играть не хочу, неинтересно и даже противно: все выдуманно и лживо, как в жизни. Хочется играть особенных женщин, а не просто сладких красавиц, и только Грете Гарбо удастся создавать даже из этих сладких

красавиц особенных женщин, ее героини таинственны, глубоки, как колодец» [Там же, с. 201]. Дореволюционная культура, впитанная с молоком матери, помогала ей убедительно играть роли романтических исторических героинь, вроде Роксанны из «Сирано де Бержерака». Она позволяла «найти в себе голос, чтобы этот голос лился из сердца и западал в души зрителей» [Там же], но не испытывала романтические чувства к людям, лишенным ее уровня культурного развития. Окуневская не раз и не два повторяет это в своих воспоминаниях, высказывая твердую уверенность в том, что «художник должен быть тоньше, умнее своего государства» [Там же], особенно если речь идет о Советской империи.

Между тем писатель Б. Горбатов два раза рисковал для Окуневской если не жизнью, то карьерой. В первый раз, когда женился на ней в 1938 году практически сразу после расстрела ее отца. Второй раз, когда хлопотал за нее после ее ареста в 1948 году, помогал ее дочери от первого брака Инге и престарелой матери, пока актриса находилась в лагерях. Дочь актрисы, Инга Суходрев, свидетельствовала в интервью, данном корреспонденту газеты «Час» Вадиму Родионову 19 июля 2007 года: «Он нас и спас – меня и бабушку. Он и маму спас – все передачи для нее были оплачены его деньгами. В моей жизни Борис Горбатов сыграл очень большую и положительную роль <...> благодаря дяде Боре я окончила институт» [Суходрев, 2007]. Поэт Константин Симонов изобразил трагедию Б. Горбатова в стихотворении 1954 года «Чужая душа», где писатель называется «хорошим парнем» («был и умен, и добр, и смел»), который «дурную женщину любил»: «А эта, с кем он жил, она – Могу ручаться смело, – Что значит слово-то “жена”, Понятья не имела. Свои лишь ручки, ноженьки Любила да жалела, А больше ничегошеньки На свете не умела: Ни сеять, ни пахать, ни жать, Ни думать, ни детей рожать, Ни просидеть сиделкою, Когда он болен, ночь, Ни са-

мою безделкою В беде ему помочь» [Симонов, 1979, с. 281]. Сама Окуневская, размышляя о К. Симонове и своем муже, признавалась: «Костя задавил его своей жестокостью, отсутствием морали... Борис мягче, человечнее... когда у них возникла дружба... при мне это были служебные идеологические отношения» [Окуневская, 1998, с. 401].

Единственными мужчинами, которые хоть как-то могут приблизиться к образу ее отца и о которых Окуневская пишет с женским восхищением, станут великолепные и галантные югославские офицеры и генералы. Особые отношения с этой страной у Окуневской сложились с 1942 года, когда она сыграла роль диктора белградского радио, расстрелянного гитлеровцами. Когда Окуневская приехала в Югославию в 1946 году, то стала объектом поклонения со стороны легендарного югославского маршала Йосипа Броз Тито. Встреча с Тито в его дворце в Белграде – один из самых светлых эпизодов воспоминаний, а прощальный обед она описывает как время своего наивысшего триумфа: «Огромный прямоугольный стол, и навстречу нам поднимается человек двадцать из маршальского генералитета: один к одному, молодые, высокие, красивые, в великолепно сшитых мундирах. Меня сажают в центр на старинный стул с высокой спинкой, видимо, царский, и такой же рядом у маршала» [Там же, с. 153].

Потом была встреча в «Метрополе», в Москве. И эпизод, который женщины-мемуаристки часто запоминают на всю свою жизнь (миг наивысшего женского торжества, миг акмэ) – вальс с маршалом. «Свет погас, все заискрилось, затрепетало от звуков музыки! “Я люблю тебя, Вена”... Через весь зал прямо ко мне идет Тито. Зал замер, перед ним расступаются, он обнял меня, и мы поплыли в вальсе, я в своем, цвета крови, панбархатном платье, он в мундире с золотом, пожираемые тысячью глаз. Я не могла себе представить, что маршал может так блистательно танцевать, как танцевал

Папа, как танцевали царские офицеры. Никто больше танцевать не вышел» [Там же, с. 178]. Майским вечером 1947 году, когда в Московском театре имени Ленинского комсомола давали «Сирано де Бержерака», где Окуневская играла главную роль Роксанны, по ее словам, «вдруг вносят корзину, даже зал на секунду замер... двести черных роз» [Там же, с. 180] с запиской от маршала: «Они срезаны не моими руками, но с тех же кустов несколько часов назад... Я беспрерывно думаю о вас, и не сможете вы совсем выбросить меня из сердца...» [Там же, с. 180].

Но все же настоящий роман возникает у Окуневской с югославским генералом Владо Поповичем, послем Югославии в СССР, который опять чем-то неуловимым напомнил ей Папу, а значит, воплотил в себе образец идеального мужчины: «У него удивительные глаза, как почти у всех южных славян – Христовы! У него прекрасные руки, честные, добрые, как у Папы. Он черногорец, на год старше меня, воевал, ранен, генерал <...> Дурман... наваждение... я тону в этих Христовых черногорских глазах... Роман! Как сумасшествие! Может быть, это и есть любовь, которая снизошла на меня. Какой он нежный, тонкий, любящий! <...> Я считаю секунды встречи с ним, волнуюсь, выдумываю всякие сюрпризы и ни о чем не думаю – ни о чем! Близкие меня не узнают, я вдохновенна, весела, счастлива!» [Там же, с. 207–208].

Однако за подобное «счастье» надо было платить. Наиболее интересным моментом с точки зрения философии гендерной утопии являются эпизоды, в которых феминная «жертва» маскулинного общества предстает в записках еще и жертвой политических репрессий. Одним из самих драматических эпизодов записок является сцена насилия над актрисой Лаврентия Берии, что происходит до поездки в Югославию и после нее. Это насилие становится символом абсолютного бесправия актрисы в Советской империи, полнотью лишенной духа интеллигентности и порядочности.

Образ Берии, соответственно, квинтэссенция женской ненависти актрисы к тогдашним кремлевским властям. Он «пьет дорогие вина, жрет руками, хихикает, начал пьянеть, глазки налились салом, скоро начнется моя голгофа <...> Жаба, гнусная, безобразная, жирная, раздувающаяся... не отрывает от меня глаз, ползает по кровати, задыхается от счастья завоевателя... зверь, поймавший жертву... он истаскан, иначе ночь для меня была бы смертельной» [Там же, с. 176]. Свой арест за антисоветскую пропаганду Окуневская объясняет происками еще одного могущественного человека сталинской Империи – всесильного министра госбезопасности Виктора Абакумова, которому она якобы отказала в близости и даже дала пощечину. Мемуаристка утверждает, что арест был произведен без ордера, по короткой записке Абакумова: «Вы подлежите аресту. Абакумов».

Дочь актрисы Инга, которая к моменту ареста матери была уже достаточно взрослой девушкой, в нескольких интервью называла свою мать «великим мистификатором», поскольку Окуневская часто делала чужой опыт своим опытом, чужую память своей памятью, и это не было обычной мемуарной аберрацией. По словам дочери актрисы, эпизод с изнасилованием Берией Окуневская перенесла в мемуары из рассказа самой Инги, которая признавалась в интервью: «Я ей однажды рассказала о своей подружке, которую Саркисов, начальник охраны Лаврентия Павловича, привез к нему в дом, когда она еще училась в девятом классе» [Суходрев, 2007]. Не было, скорей всего, и никакой личной записки Абакумова, был официальный ордер на арест, который дочь актрисы видела своими глазами, свидетельствуя: «Я присутствовала при ее аресте, маме показали ордер, после чего забрали больной, прямо из постели» [Там же]. Более того, Инга утверждает, что почти вся «публичная» версия трогательной биографии актрисы в «Татьянинном дне»,

включая и знаменитые 200 черных роз, имеет мало общего с жизнью реального прототипа, так как «для великой Окуневской имидж был всем» [Там же]. Можно предположить, что подобные эпизоды были нужны Окуневской в качестве коммуникативной стратегии, направленной на установление контакта с читателем постперестроечной эпохи, читавшим книги А. Солженицына, А. Бека, Б. Рыбакова.

Во время шестилетнего пребывания в тюрьмах и лагерях единственным лучом света для мемуаристки была платоническая любовь к аккордеонисту Алеше, в прошлом инженеру-химику. Алеша «высок, строен, не худ полагерному, лицо интересное, умное, интеллигентное, аккуратен, светлоглазый русак» [Окуневская, 1998, с. 360]. Чувство к нему не похоже ни на любовь к Мите, любовь влюбленной девочки, ни на любовную страсть к Владо. Это чувство, которое «приходит в зрелости, в расцвете» [Там же, с. 362]. Она признается: «Не понимаю, что делаю, что говорю, бледнею, краснею, как девочка, ночью считаю часы, оставшиеся до репетиции, чтобы увидеть его, быть рядом, смотреть в глаза» [Там же, с. 360]. Разумеется, Алексей также пылко влюбляется в нее. Его признания ей в любви напоминают в мемуарах сцены из спектаклей или романов: «Любимая, прекрасная, единственная, я совсем сошел с ума, я не знаю, что делать... все будет, как вы скажете... хотите, я сделаю так, чтобы меня списали на лесоповал... сколько бы ни прошло лет... полуживой, я буду вас ждать... но теперь наверняка прожить без вас один день! Час! Минуту!» [Там же].

Рассказывая об этой последней своей мемуарной любви, Окуневская переходит на стиль сбивчивого, ассоциативного повествования, магии слова, неконтролируемого авторского «потока сознания»: «С Алешей близость мистическая, его глаза все время со мной, ни оторваться, ни вырваться, они втягивают, вбирают, ослепительно сияют, разговарива-

ют со мной... магия... были ведь сумасшедшие увлечения, а с Алешей ни на что, ни на кого не похоже... у нас одна душа... тело... желания... мысли... мечты... а как будет потом... без жилья, без денег... какой нужен такт, талант, ум, хороший характер, полная отдача... иначе любовь улетит... какой Алеша... многое зависит от мужчины... а если он разрушит любовь... если он хоть раз солжет... я люблю... я любима... награда за два брака с чужими, ненужными, бездуховными людьми... а когда родится маленький Алеша или маленькая Танечка... Господи! Сделай так, чтобы вырваться из-за проволоки и побежать друг другу навстречу! Сделай что-нибудь! Сделай так, чтобы умер Сталин!» [Там же, с. 378–379]. Однако мечта о женском счастье с Алешей была, по-видимому, еще одним штрихом гендерной утопии великой актрисы. В интервью, напечатанном 16 марта 2004 года в АИФ «Суперзвезды», № 6, актриса сделала неожиданное признание, которое поразило корреспондента своей «жесткостью»: «Когда я узнала, что моя лагерная любовь – Алеша – умерла, я обрадовалась. Потому что я познала любовь и не успела в ней разочароваться. Ведь если мужчина начинает помогать женщине готовить, стирать, ходить по магазинам, он перестает быть Мужчиной» [Красавица и чудовища..., 2004]. Слово *Мужчина* в данном контексте актриса пишет с большой буквы.

Имея в виду дискурс гендерной утопии, хочется задаться риторическим вопросом: значит ли, что воспоминания Татьяны Окуневской, мягко говоря, не точны с точки зрения мемуарной «правды голого факта»? Отнюдь. Это мемуары Женщины (с большой буквы) и Актрисы (с большой буквы). Кстати, прощаясь с корреспондентом АИФ, Окуневская просила не называть ее «великой» или «гениальной»: «Кто я? Просто счастливая женщина, прожившая свою жизнь так, как считала нужным. И ни о чем не жалеющая» [Там же, 2004].

Б.Ф. Егоров определял утопию как «мечту об идеальной жизни в любых масштабах и объемах» [Егоров, 2007, с. 6]. Имея в виду мемуарный дискурс жизни Окуневской, можно сказать: в «Татьянином дне» она не столько прожила, сколько реализовала свою мечту об идеальной жизни в контексте гендерной утопии сталинской эпохи со всеми радостями и горестями, взлетами и падениями, присущими этому времени. Не случайно, выйдя на свободу из лагеря в 1954 году, она с горечью констатирует безвозвратное уничтожение культуры Большого стиля, частью которого была и она сама: «Москва... совсем не та, совсем не похожа на ту, из которой меня вырвали – пьянство, грязь... на тротуаре валялся пьяный, прилично одетый мужчина и, еле ворочая языком, пытался петь гимн, еще страннее, что все бежали мимо, обходя его... грубость, мат беспросветный, гиперболический при детях и стариках... в языке появился жаргон... неужели все это приползло сюда из лагерей... все как будто куда-то валится... неужели это видно только мне, отсутствовавшей шесть лет... почему народ так изменился... вороватый, жадный, завистливый, наглый» [Окуневская, 1998, с. 446].

Кончатся мемуары звонком от дочери, Зайчика, которая должна привести Окуневской внуков. Жизнь продолжалась. Последние строки повествования: «Я шагаю в свою вторую жизнь. Какой она будет?!» [Там же, с. 447]. Как оказалось, эта вторая жизнь Окуневской тоже была насыщенной и по-своему яркой и в творческом, и в личном плане. Достаточно сказать, что третьим мужем актрисы стал Арчил Гомиашвили, прославившийся в 1971 году ролью Остапа Бендера в комедии Л. Гайдая «Двенадцать стульев». Тем не менее эта жизнь актрисы уже не получила воплощения в задуманном Окуневской продолжении своих мемуаров под названием «Татьянин век»: гендерная утопия бытия у человека, как правило, бывает только один раз в жизни.

Библиографический список

- Башкирцева М. Дневник. М.: Захаров, 2003. 688 с.
- Егоров Б. Ф. Российские утопии: Исторический путеводитель. СПб.: Искусство-СПБ, 2007. 416 с.
- Ковтун Н. Женщины революции: от Даши Чумаловой к «Комиссаршам» Валентина Распутина // Русская культура под знаком Революции. Дальний Восток, близкая Россия: сб. науч. ст. / под ред. Валерия Гречко, Су Кван Кима, Сусуму Нонака. Белград, Сеул, Сайтама. 2018. Вып. 2. С. 32–49.
- Колодны А. Танцы на минном поле: Некоторые наблюдения относительно теории, практики и политики феминистской литературной критики // Введение в гендерные исследования: в 2 ч. Харьков; СПб., 2001. Ч. 2: Хрестоматия. 991с.
- Красавица и чудовища. Кем были мужчины Татьяны Окуневской // АИФ. 2004. № 6. URL: https://aif.ru/culture/person/krasavica_i_chudovishcha_kem_byli_muzhchiny_tatyany_okunevskoy
- Окуневская Т. Татьянин день. М.: Вагриус, 1998. 447 с.
- Пушкарева Н.Л. У истоков женской автобиографии в России // Филологические науки. 2000. № 3. С. 62–69.
- Сиксу Э. Хохот Медузы // Введение в гендерные исследования: в 2 ч. Харьков; СПб., 2001. Ч. 2: Хрестоматия. 991 с.
- Симонов К. Собрание сочинений: в 10 т. М.: Художественная литература, 1979. Т. 1: Стихотворения. Поэмы. Вольные переводы. С. 281–282.
- Суковатая В.А. Гендерный проект в русской утопии: феминистская интервенция // Культура культуры. Научное рецензируемое периодическое электронное издательство. URL: <http://cyberleninka.ru/article/n/gendernyy-proekt-v-russkoy-utopii-feministskie-interventsii>
- Суходрев И. «Мама никогда не была мастером перевоплощений...» // Gazeta 2.0. 2007. URL: <https://archive.vn/20130218230904/www.gazeta.lv/story/1852.html>
- Устинов Д.В., Веселова А.Ю. «Утопия как деятельность» в русской культуре II половины XVIII в. // Вестник Санкт-Петербургского университета. Сер.: История, языкознание, литература. 1998. № 1. С. 77–85.

СКИНУТЬ ТУФЛИ И БОСИКОМ...

**Интервью Е. Мельникова с Б.Ф. Егоровым
(полный вариант, опубликованный в газете Сибирского
федерального университета «Сибирский форум.
Интеллектуальный диалог», декабрь 2015 г.)**

– Борис Федорович, сразу же вопрос в лоб: выпускники филфаков в современной России – это полезные или бесполезные люди, как считаете?

– Если посмотреть на опыт мировой культуры, то можно заметить, что очень много областей далеко не сразу и не всегда востребованы. Ведь и в точных науках такое было. Мы прекрасно знаем, что перед Великой Отечественной войной закрывали исследования по ядерной физике под предлогом того, что это стране не нужно. А жизнь показывает, что на каких-то этапах оказывается все нужно.

Знаем ли мы, как будет развиваться наша культура завтра? В двадцать втором веке? Поэтому я за то, чтобы все исторически сложившиеся специальности существовали. Увы, сейчас филология действительно не очень востребована. Страшная вещь: что делать людям, которые оканчивают филфаки? Но здесь могут быть самые невероятные варианты. Есть такой известный эстонский писатель Рейн Рауд, сейчас – ректор Таллинского университета, а заканчивал восточный факультет университета нашего, ленинградского. И что вы думаете – устроил в Таллине японистику! Причем какую-то фантастическую, с приглашением зарубежных профессоров, со стажировками в Японии. И конкурс у них там – как в какой-то театральный институт: 20 человек на место! Я, когда узнал об этом, спросил его: скажи честно, что вы потом делаете с этими ребятами? Он отвечал: не беспокойтесь, разбирают уже с третьего курса. Оказывает-

ся, требуются такие специалисты в туристической отрасли, в коммерции. А кто бы такое мог ожидать, в маленькой-то Эстонии? То же самое и филология. Но это надо учитывать и студентам честно говорить – вот сейчас филология переживает трудное время, и не так много вы найдете работы непосредственно по своей специальности.

– А академический дефицит в этой области тоже чувствуется? Каково нынешнее состояние филологической науки?

– Да, дефицит крупных фигур имеется, особенно по сравнению с событиями полувековой давности. Но, наверное, как раз потому, что жизнь требует другого. Знаете, когда идут мощные войны, будто бы специально рождаются великие полководцы, буквально десятками. Так и здесь. После Великой Отечественной войны всплеск гуманитарной культуры дал и всплеск филологической науки в Петербурге, в Москве, в провинции – сколько у нас оказалось гнезд, начиная с Саратова и Воронежа! А сейчас филология оказалась в таком захирении, потому что у жизни совершенно не гуманитарный дух. Но нам явно не хватает больших ученых, которые были бы светочами, вокруг теорий которых были бы споры, были бы отталкивания, даже конфликты. Когда Юрий Михайлович Лотман развивал свое оригинальное учение о семиотике, какая была полемика! Это сейчас оно разошлось по всему миру и мы уже не можем без знаковых систем существовать – и лингвисты, и литературоведы. А тогда было горячо и заметно. Теперь же Карабчиевский что-то о Маяковском напишет (имеется в виду литературный критик Юрий Карабчиевский, в 1983 году он написал эссе «Воскресение Маяковского», в котором остро и парадоксально подошел к творчеству известного поэта. – *Е.М.*), – но не становится это темой для всей страны, потому что нет таких личностей, которые могли бы крупные темы поставить. Хотя, может быть, доживем до того, когда и в Красноярске будет знаменитый центр филологической науки и сюда будут приезжать учиться.

– Казалось бы, странное дело! Вот вы рассказывали, что, когда пришли в литературоведение, то мечтали изучать советскую литературу, но доступа к ней не было и пришлось до поры до времени заниматься Серебряным веком. А сейчас же – бери что только хочешь: классику, современную литературу...

– Да, слава Богу, очень много появилось открытых архивов, так что только изучать и изучать и какие-то новые имена открывать. У нас советский период по-настоящему не изучен – очень много темных мест. А ведь теперь можно вскрывать его во всей сложности и трагичности. Напротив, исследованность девятнадцатого века и Серебряного как раз охлаждает интерес к ним – много сказано уже. А вот современную литературу, к своему стыду, я знаю плохо из-за того, что последнее десятилетие очень много кончал старых заделов, которые у меня были по классической литературе. Сидел в славянофилах, поэтах и критиках «чистого искусства» девятнадцатого века, выдавал в разных формах: и «Литературные памятники», и «Библиотека поэтов» (знаменитые книжные серии, Б.Ф. Егоров является бессменным ответственным редактором «Литературных памятников» с 1971 года. – *Е.М.*). Застряв на выполнении этих запущенных недоделанных тем, я очень отстал. Где-то лет пять тому назад стал приобщаться к современной литературе. А она громадная! И нужно хотя бы магистральную линию знать.

– Однако иногда так затейливо пересекаются современная и та, прошлая литературы... Взять хотя бы Нобелевскую премию, которую недавно вручили белорусской писательнице Светлане Алексиевич с формулировкой «за ее многоголосное творчество – памятник страданию и мужеству в наше время». Начались бурные дебаты, а литературный контекст никто не обсуждал: только политическую и социальную подоплеку.

– К сожалению, здесь действительно очень много политического. Конечно, Алексиевич премию дали не за ее великую литературную славу, а за современные политические убеждения.

– А Борису Пастернаку?

– Тоже не без этого. Но, понимаете, у Пастернака и у Бродского большие таланты. Все-таки это крупные писатели и поэты, которые были достойны высокой награды. Я даже считаю, что и Солженицын был достоин, хотя как личность литературная он, по-моему, ниже Пастернака. Но все-таки первый его рассказ, «Один день Ивана Денисовича», велик по-настоящему – волной такой необычайной втянул его в круг первых писателей, которые заслуживают признания. Однако я склонен думать, что в других условиях, не политических, не получил бы Солженицын эту премию. Вот Максиму Горькому премию по этим же соображениям не дали, хотя у нас о нем иногда говорили – не искусственно ли он делается среди великих, не переоценен ли?

– Интересно, а все ли авторы заслуживают внимания литературоведов? Может быть, кому-то следует быть забытым?

– Оно так естественно получается. Есть литературоведы, которые принципиально стоят: не буду великими заниматься, ими и без меня займутся, а нарочно возьму какого-нибудь третьестепенного! Я считаю – а почему нет? Вот есть такая многотомная энциклопедия «Русские писатели – 1800–1917». Издается с 1989 года, пока вышло пять томов до буквы С. Она принципиально дает нам третий, четвертый, пятый ряд. Если у человека всего две повестушки, то мы уже стараемся его туда включить. Накануне видел в вашей Краевой библиотеке энциклопедию писателей Красноярского края. Там тоже, наверное, не первые величины. Полезны такие вещи. Когда мы их будем лучше знать, на их фоне будут яснее видны и самые великие авторы.

– Какие функции у литературной критики сейчас? Изменились они по сравнению с тем, что было в советское время?

– Я думаю, что в современной литературной критике много всего рядом стоящего – публицистика, психология, философия. И она сейчас у нас часто выходит за рамки художественного анализа. Зачатки этого были и раньше, в советский период тоже наблюдалась некоторая размытость. Но, мне кажется, сейчас это важнее, потому что люди теперь имеют крайне мало времени, чтобы подробно изучать современную гуманитарную культуру. Может быть, критическая статья станет для кого-то толчком, чтобы задуматься над крупными вопросами, а не только касающимися непосредственно художественного творчества.

– Юрий Лотман как чрезвычайно многопрофильный человек мог бы добиться величия и на ниве литературной критики?

– Несомненно. У Лотмана, который, можно сказать, на моих глазах творил, интерес к литературной критике был. Но все время были и оглядка на цензуру, и представление о том, что о данном произведении тебе не написать настоящему. Это останавливало, причем не только в области критики. Скажем, у Лотмана, как и у меня, в молодые годы было большое желание художественного творчества. Мы с ним задумывали два романа: один о декабристах, а второй – о шестидесятниках. Такое сослагательное наклонение: написать роман о том, что было бы, если бы декабристы победили на Сенатской площади, как бы потом развивались события. Очень интересные идеи были у Лотмана в связи с Пестелем: Пестель как диктатор, как маленький Сталин, постепенно бы всех этих декабристов в бараний рог скрутил. И то же самое в шестидесятые годы. Ясное дело, что начинали бы Чернышевский с Добролюбовым, а их бы потом оттеснил Писарев, а Писарева бы Нечаев съел и, может быть, даже и расстрелял или повесил. Вот такая идея у нас была.

Но мы думали – только в стол если. Не напечатают же такое. Помню, как мы сидели и сочиняли...

– Насколько комфортно было работать с двумя такими фигурами, как Лотман и Лихачев? В большей степени с Дмитрием Сергеевичем Лихачевым, конечно, который известен своим крутым характером.

– Конечно, с Лотманом как с относительным ровесником (он лишь на четыре года старше) было намного проще. Лихачев – это, так сказать, отцы и дети, все-таки у нас разница в двадцать лет. Кроме того... Вот, скажем, я был помощником Лихачева по «Литературным памятникам», и там было целостное, гармоничное сотрудничество. С полуслова: он меня понимал, а я – его. А некоторые человеческие отношения не складывались, чего у меня с Лотманом никогда не было.

Вот наиболее колоритный пример. Защищается у Лихачева аспирантка-заочница, которая откуда-то из провинции и хочет остаться в Ленинграде. Лихачев не может найти ей место в Пушкинском доме (Институт русской литературы РАН) и просит меня, а я тогда заведую кафедрой в Герценовском институте: нельзя ли ее как-нибудь устроить? Ладно, нашел ей хорошую почасовую нагрузку по древней литературе, она пришла в наш коллектив – и, знаете, мы ее не приняли. Оказалась очень двуличная дама, которая, видимо, Дмитрия Сергеевича прельстила своей лаской, совершенно повышенной хвалимостью, и она у него была в чести. Нам же она оказалась чужая, я ей отказал через один семестр. Можете представить, как он на меня обиделся! Вот такие вещи были, хоть и немного.

– Вы говорили о литературных долгах, которые «отдавали» долгое время. Осталось ли у вас что-то еще из недоделанного и какие темы сейчас вам наиболее интересны в принципе?

– Главная тема – трагедийные поэты советского периода: Борис Чичибабин, Юрий Кузнецов, Александр Кочетков и так далее. А рядом с этим, может быть, буду заниматься более основательно такой вещью, как природность в литературе. Представление о том, что в мире существуют культура и природа в своих, так сказать, столкновениях и контрастах, сильно отражается в литературе и особенно в литературоведении, однако последнее старательно от природы уходит. Я предлагаю использовать в этом случае метафору этажей, будто бы мы поднимаемся в многоэтажное здание по ступенькам. Как обычная семиотика рассматривает наш естественный мир – это первая ступень. Наша знаковая система – это уже второй этаж над естественным миром. А, скажем, художественная литература, которая использует знаковую систему, – в каком-то смысле третий этаж. Тогда литературоведение будет четвертый этаж, теория литературы – пятый. А если сказать, что есть еще теория теории литературы, то это уже шестиэтажное здание. И вот мы поднимаемся выше, выше и про природу, конечно, забываем. А иногда так хочется спуститься, причем не на первый этаж, а выйти на песочек, на травку, и, может быть, даже босиком. Есть замечательная песня у Валентина Гаврилина о том, чтобы скинуть туфли – и босиком. Проблема природности, как в культуре может не быть природности, забыта и высушена, вот она меня интересует.

– Напоследок о причине вашего визита в Сибирский федеральный университет. Вы участвовали в семинаре по традиционализму. Последние три года традиционализм у всех на устах – политический, культурный, литературный. Но не навязана ли эта тема злободневной повесткой? Утрируя: кто сейчас читает писателей-деревенщиков? Или же традиция все-таки прорывается изнутри нашей жизни?

– Думаю, что вполне можно ставить вопрос о том, что традиционализм сейчас не только актуален, но в некотором

смысле даже неудобен. А что касается самой сути, то я всегда говорю – никогда не был сторонником схоластического спора, что раньше: курица или яйцо. Они появились одновременно. Точно так же у традиционализма всегда был и будет круговорот с векторным движением вперед.

К нашим деревенщикам нужно относиться конкретно. Валентин Распутин изо всей этой когорты, пожалуй, самый талантливый и выходящий за рамки этой группы. И уж Распутин всегда будет существовать. Некоторые, например Астафьев, лучшими своими текстами-блестками сохранятся несомненно. А что касается традиционализма в смысле нашего прошлого, опоры на наши традиции национальные, то это естественно. Мне всегда был неприятен космополитизм, неважно какой он, когда у людей нет представления о Родине. А ведь это так же естественно, как любовь к родителям.

Я считаю, что надо говорить: жизнь сложна и она соединяет самые разные стороны. В том числе если использовать геометрию, вектор с кругом. Есть стихотворение совершенно буквальное на этот счет у Юрия Кузнецова. Колесо крутится и катится. А поэт бежит следом с палочкой и сует ее внутрь него. То есть он и за круговорот, и за движение одновременно. Мне кажется, это очень точный образ.

Сведения об авторах

Букал Ирина Сергеевна – магистрант филологического факультета, Красноярский государственный педагогический университет им. В.П. Астафьева; e-mail: bukal_is@mail.ru

Вавжинчак Александр – доктор филологических наук, адъюнкт Института восточнославянской филологии, Ягеллонский университет (Краков); e-mail: aleksander.wawrzynczak@uj.edu.pl

Вальянов Никита Александрович – кандидат филологических наук, заместитель декана по учебной работе, Красноярский государственный педагогический университет им. В.П. Астафьева; e-mail: nick.valyanov@yandex.ru

Гаврилова Людмила Александровна – магистрант филологического факультета, Красноярский государственный педагогический университет им. В.П. Астафьева; e-mail: lyuda_gavril94@mail.ru

Григоровская Анастасия Васильевна – кандидат филологических наук, доцент, Тюменский государственный университет; докторант кафедры русской и зарубежной литературы института филологии и межкультурной коммуникации, Казанский федеральный университет; e-mail: a.v.grigorovskaya@utmn.ru

Загидулина Татьяна Андреевна – кандидат филологических наук, Красноярский государственный педагогический университет им. В.П. Астафьева; e-mail: zagi9@rambler.ru

Заиндинова Татьяна Александровна – старший преподаватель факультета филологии и журналистики, Иркутский государственный университет; e-mail: libellus2007@yandex.ru

Иванов Евгений Евгеньевич – аспирант кафедры филологии и методики отделения гуманитарно-эстетического образования; Иркутский государственный университет; e-mail: ayaom@list.ru

Ковтун Наталья Вадимовна – доктор филологических наук, профессор, Красноярский государственный педагогический университет им. В.П. Астафьева; член Президиума Общества русской словесности; член Открытого Международного научного сообщества «Русская словесность: духовно-культурные контексты»; главный редактор научной литературной серии «Универсалии культуры»; e-mail: nkovtun@mail.ru

Козлова Светлана Михайловна – доктор филологических наук, профессор, Алтайский государственный университет; e-mail: kozlova41@mail.ru

Куляпин Александр Иванович – доктор филологических наук, профессор, Алтайский государственный педагогический университет; e-mail: iskander58@mail.ru

Кун Михаэль – докторант филологического факультета Института восточнославянской филологии, Ягеллонский университет (Краков); e-mail: michael.kuhn.slawistik@gmail.com

Ларина Мария Александровна – магистрант филологического факультета, Красноярский государственный педагогический университет им. В.П. Астафьева; e-mail: m_larina@yahoo.com

Мансков Сергей Анатольевич – кандидат филологических наук, доцент, Алтайский государственный университет; e-mail: a-manskov@yandex.ru

Непомнящих Наталья Алексеевна – кандидат филологических наук, старший научный сотрудник, Институт филологии Сибирского отделения Российской академии наук; e-mail: nat.mir.dekabr@gmail.com

Приказчикова Елена Евгеньевна – доктор филологических наук, профессор, Уральский федеральный университет; e-mail: miegata-logos@yandex.ru

Райхлина Евгения Львовна – доктор педагогических наук, доцент, Тульский государственный педагогический университет им. Л.Н. Толстого; e-mail: erajkhlina@yandex.ru

Садырина Татьяна Николаевна – кандидат филологических наук, доцент, Красноярский государственный педагогический университет им. В.П. Астафьева; e-mail: tsadyrina@list.ru

Синякова Людмила Николаевна – доктор филологических наук, профессор, Новосибирский государственный университет; e-mail: scholast@ngs.ru

Степанова Василина Андреевна – кандидат филологических наук, доцент, научный сотрудник университетской психолого-педагогической клиники, Сибирский федеральный университет; e-mail: burivouh@mail.ru

Научное издание

Серия «Универсалии культуры»

Выпуск XI

УТОПИЧЕСКИЙ ДИСКУРС В РУССКОЙ КУЛЬТУРЕ
КОНЦА XIX–XXI ВЕКОВ:
ЛИТЕРАТУРА, ЖИВОПИСЬ, КИНЕМАТОГРАФ

Монография

Редактор *М.А. Исакова*
Корректор *А.П. Малахова*
Верстка *Н.С. Хасанишина*
Оформление *В.М. Ковтун*

660049, Красноярск, ул. А. Лебедевой, 89.
Редакционно-издательский отдел КГПУ им. В.П. Астафьева,
т. 8(391)217-17-52, 8(391)217-17-82

Подписано в печать 27.01.21. Формат 60x84 1/16.

Усл. печ. л. 17,5. Бумага офсетная.

Тираж 500 экз. Заказ