

Б
У
Д
У
Щ
Е
Е

К
А
К

С
Ю
Ж
Е
Т

БУДУЩЕЕ КАК СЮЖЕТ



Федеральное государственное бюджетное
образовательное учреждение
высшего профессионального образования
«Тверской государственный университет»
Филологический факультет
Кафедра истории русской литературы

Будущее как сюжет

Тверь 2014

УДК 821.161.6.09(082)
ББК Ш5(2+411.2)-34
Б 90

Редакционная коллегия: С.А. Васильева (отв. ред.), А.Ю. Сорочан,
О.С. Карандашова, М.Л. Логунов

Редакторы – составители С. А. Васильева, А. Ю. Сорочан

*Издание подготовлено в рамках гранта Президента РФ
для государственной поддержки
молодых российских ученых — докторов наук (МД-3162.2014.6)*

Будущее как сюжет: Статьи и материалы. — Тверь: Издательство
М. Батасовой, 2014. — 328 с. (Время как сюжет; Вып. 3).

В издание включены представлены статьи и сообщения, посвященные анализу сюжетного потенциала времени в литературе и искусстве. В центре внимания участников проекта — различные модели конструирования будущего в литературе и искусстве, художественные формы прогнозирования будущего.

ISBN 978-5-903728-90-9

© Авторы статей, 2014

© Издательство М. Ю. Батасовой, 2014

Будущее: спасение или реабилитация?¹

Будни суровые завтра ждут.
Все праздники были вчера.
Вы делаете вдох. Выдох.
Будет все хорошо.
Вы делаете вдох. Выдох.
Еще, еще и еще.

Федор Чистяков

Может показаться, что *время* остается одной из самых важных и значимых для литературоведов категорий. Хронотоп, линейные и циклические концепции, «старое и новое», «теория взрыва», «псевдоновое и новое» — эти слова у всех на слуху; все они так или иначе связаны с осмыслением временных позиций и оппозиций. Филолог, занимающийся историческими проблемами, неминуемо обращается к категории «прошлого»; занимающийся восприятием текстов — опирается на представления «настоящего» и «будущего»; использующий методику *distant reading* — пользуется выгодами, представляемыми конструируемым условным «будущим».

Как будто не возникает сомнений: всякая литературоведческая работа так или иначе связана с описанием временных категорий, любой филолог прекрасно ориентируется в оттенках этих категорий и учитывает эти оттенки в своих аналитических упражнениях. И вместе с тем никакой соразмерности времен мы не обнаруживаем: работ о прошлом довольно много, но работы о настоящем поразительным образом смыкаются не с литературоведением, а с критикой, работы о будущем проходят по отрасли фантастиковедения (хотя фантастическая литература, следует отметить, в основе своей не с будущим связана). И наше исследование художественных репрезентаций времени неминуемо приводит к будущему — от настоящего и прошлого² — и так же неми-

¹ Исследование проведено в рамках гранта Президента РФ для государственной поддержки молодых российских ученых — докторов наук (МД-3162.2014.6).

² См.: Прошлое как сюжет / Ред. А.Ю. Сорочан. — Тверь: ТвГУ, 2012; Настоящее как сюжет / Ред. С.А. Васильева. — Тверь: Изд-во Марины Батасовой, 2013.

нуемо ставит перед нами новые вопросы — как предшествующие непосредственно конференции, так и вытекающие из анализа материалов сборника.

Некоторые из этих вопросов мне и хотелось бы обозначить в данной статье, продолжающей рассуждения, которыми предварялись сборники по итогам минувших конференций.

Филологу для анализа времени приходится прибегать к опыту точных наук; «тартуско-московская» школа опиралась на математические разработки, «школа Бахтина» обращалась к физике. Но все подобные экстраполяции ведут к абстрагированию от литературного материала, от времени художественного — и приводят к закономерному сомнению: полно, а значимо ли оно, это художественное время?

Исключительно показателен здесь опыт Ю.М. Лотмана, начавшего с исторических штудий, но пришедшего к отказу от «недоступного» филологу времени. Лотман, конечно, «опирался и на историософские идеи христианства: время — временно, оно существует между сотворением мира и вторым пришествием Христа...»¹ Впрочем, концепция Лотмана всегда оставалась линейной, ключевой для него аспект времени — «мощная стрела (вектор), направленная вперед, в будущее — при совершении взрыва».² И конечно, наиболее уязвимым при таком подходе оказывается именно будущее: там расположена одна кризисная точка, научными методами невозможно предсказать те пути, которыми может пойти развитие. Описание будущего, таким образом, осуществляется в системе пространственных аналогий, собственно художественное время как бы есть — и в то же время отсутствует.

Мы можем обозначить те тематические узлы, которые позволяют акцентировать внимание на специфике времени и его художественных вариантов. Именно ими, как легко догадаться, и определялась проблематика конференции и структура настоящего сборника:

- репрезентация иного времени;
- связь времен и ее интерпретации;
- сюжеты, аккумулирующие потенциал времени;
- система пространственно-временных отношений в художественных текстах;
- роль жанровых интерпретаций времени.

¹ *Егоров Б.Ф.* Три последние книги Ю.М. Лотмана... // Лотман Ю.М. Непредсказуемые механизмы культуры. — Тарту, 2010. — С. 210.

² Там же.

Однако именно с будущим связаны некоторые нюансы, которые отличают данный сборник от предшествующих. Это касается не только особенностей времени, но и дискуссионных философских установок, на которых я хотел бы заострить внимание. Надеюсь, обращение к материалам данного издания поможет отразить хотя бы некоторые из этих знаковых позиций.

Итак, время строится как движение от начала к концу (даже если этот конец — только новое начало). «Финализация темпоральности» — вот как можно было бы описать заявленный Вальтером Беньямином тезис об аллегорическом времени распада. Мы возвращаемся к вопросу конца времен — и в статьях об антиутопиях, и в работах об утопических проектах. Но вопрос Фредрика Джеймисона по-прежнему актуален: «Что наступает после конца истории? <...> пространство призвано заместить время в общей онтологической схеме вещей»¹. Попытки ответить на этот вопрос с самых разных точек зрения мы найдем на страницах сборника. И разные модели репрезентации будущего, и попытки вписать его в «понятный» и «приемлемый» ряд, и даже игнорирование будущего — вот демонстрация эффектов, связанных с «концом истории». Времени нет — и все-таки оно парадоксальным образом сопричастно нам, будущее находится рядом с живущими в настоящем.

Помимо проблемы конца времен, с трактовкой будущего связаны и иные трансформации темпоральности. Мы лишаемся не только отчуждаемого прошлого, но и утопического будущего. Можно вспомнить слова Жака Рансьера о том, что «выпадение будущего сворачивает темпоральную схему в сторону уже завершеного и отнесенного в прошлое первособытия»². Именно оно из прошлого организует будущее...

Как это происходит? Может ли литература (культура, искусство и т.д.) это «сворачивание» преодолеть? Поиск таких событий наиболее продуктивен в различных альтернативных историях (совсем не обязательно фантастических). А преодоление осуществляется в поисках «стратегий реабилитации» — от абсурдных (в духе «Всех убью —

¹ *Jameson Fredric*. The End of Temporality. — *Critical Inquiry*. — V. 29. — №. 4. Summer 2003. — P. 695.

² *Ranciere J.* Aesthetics and its Discontents. Cambridge: Polity Press, 2009. — P. 130.

один останусь»¹) до глубоко философичных (тут можно вспомнить временные конструкции в романах А.М. Пятигорского).

Два намеченных пути, очень условно обозначаемых как «спасение» и «реабилитация», все равно содержат указание на изначальную ущербность будущего. Как ни странно, наш интерес к временным категориям практически не связан с предзаданной системой ценностей; соприсутствие времен объяснить просто. Ведь каждый писатель (как показано в статье И.В. Мотеюнайте, вошедшей в данный сборник) неминуемо «живет в будущем», если речь заходит о судьбах его героев. И точно так же «жить в будущем» приходится и филологу. Тем не менее данный режим для исследователя не слишком удобен. Прекрасную демонстрацию этого содержит недавняя статья С.Н. Зенкина, посвященная текстам Ж. Батая и Р. Барта. Будущее задается в прошлом «интрадигетическим» (внутриповествовательным) образом, который фиксируется в «настоящем», в рассказе. А вся триада в целом выглядит так, как в заглавии статьи — «Образ, рассказ и смерть»². Это не слишком «комфортная» интерпретация нарративной истории, но в большинстве случаев филолог оказывается заложником именно такой модели. В поздних работах Барта мы (вслед за С.Н. Зенкиным) можем увидеть попытки преодоления линейных моделей за счет оригинальной интерпретации «несистемной темпоральности»: «Подразумеваемая история может носить не только ретроспективный, но и проспективный характер, когда снимок заставляет нас смотреть не назад, а вперед»³. Выход найден; сложная временная система французского языка позволяет даже подыскать подходящий термин — «предшествующее будущее» (*futur antérieur*). Можно отнести эти рассуждения не только к фотографии, но и к литературным текстам, также позволяющим предвосхитить грядущее при описании прошлого (немало примеров рассматривается в статье С.А. Васильевой о пророчествах Глинки или в статье автора этих строк о «фантастических» сочинениях исторических романистов). Описание текста как системы знаков очень близко подводит нас к «спасению», пусть и весьма условного, будущего. Но есть в данной модели одно существенное ограничение, которое внимательный наблюдатель отыщет уже в приведенной цитате из ста-

¹ Развернутое толкование этой идеи содержится в очень смешных книгах М.Г. Успенского о богатыре Жихаре.

² *Зенкин С.Н.* Образ, рассказ и смерть (Жорж Батай и Ролан Барт) // Новое литературное обозрение. — № 123 (5'2013). — С. 15—44.

³ Там же. — С. 37.

тьи С.Н. Зенкина. Мы не делаем собственного выбора — нас «заставляют»; какие бы сакральные переживания «будущего в прошлом» мы ни обнаруживали — все одно: итогом озарения станет представление об «окончательной смерти», каковое и зафиксировали оба философа в своих текстах.

Трансформации будущего с целью его «реабилитации» скорее связано не с анализом впечатлений, а с синтезом таковых. Мы видим, как автор анализирует время героев, как мечта, которая «миром красна», обретает полноценное воплощение (см. статью В.А. Кошелева), как «сюжет» лирического героя встраивается в метаисторическую конструкцию автора (см. статью Е.В. Титовой). Все эти варианты в высшей степени интересны, они позволяют реконструировать принципы создания словесного образа будущего, но при этом подчеркивается «фантомность» времени. Текст обретает свойства «экрана», как во многих работах М. Ямпольского. «Искусственная редукция» ведет к пониманию истинного облика вещей: «Иллюзия разрушается, как у Ницше, отчасти за счет удаления мнимости прошлого и будущего, как и прочих фиктивных связей, в которые включен объект созерцания»¹. Технологии письма придают человеку завершенность, «будущее» занимает здесь свое, строго отведенное место — но не является ли сама эта строгость уже свидетельством некоторой ограниченности «реабилитации»?

Существенным в данном контексте становится направление, к которому авторы настоящего сборника практически не обращаются, но тем не менее считаются с его постулатами: «Изобретение себя, или самосочинение, довольно рано в истории человечества стало *силой*, подчинившей себе литературный дискурс»². «Автофабулизация» человека обнаруживается во всех текстах; «автофикшн» оказывается универсальным ключом к истолкованию репрезентаций времени. Определить границы этого процесса невозможно; человек сочиняет и свое прошлое, и настоящее, и будущее, подчиняя этот замысел единой концепции: «Жизнь человека есть роман, и дело литературы уже не трансформация жизни в роман, а выявление в жизни ее романной сущ-

1 Ямпольский М. Экран как антропологический протез // Новое литературное обозрение. — № 114 (2'2012). — С. 72.

2 *Colonna Vincent*. Autofiction et autres mythomanies littéraires. Auch: Tristram, 2004. — P. 166.

ности»¹. Общая фабула означенной теоретической авантюры выглядит гораздо оптимистичнее, чем названная ранее «образ, рассказ, смерть». Три фактора «самосочинения» таковы: «теория, полемика, удовольствие»². Как мы понимаем, последний как раз в наибольшей степени связан с будущим; удовольствие автора от реализации проекта и удовольствие читателя от прочтения — должны синтезироваться. Мы можем найти немало подобных примеров, рассматривающихся в статьях настоящего сборника, посвященных утопиям и разного рода литературным проектам — от сугубо коммерческих до нарочито интеллектуальных. Впрочем, исследователи, считающие всю концепцию «автофикшна», как и разделение «фантастического», «биографического», «зеркального» и «самосочинения-вторжения» (термины Винсента Колонны), всего лишь яркой провокацией, могут оказаться недалеко от истины. Ведь не так уж радужно все и в литературе и в изучении ее — и будущее не может обернуться одним лишь бесконечным удовольствием.

Разумеется, наши рассуждения напрямую связаны с темой «филологии будущего», ее печальной или, наоборот, радужной судьбы. Филология как «знание прошлого» в новой реальности мало-помалу отступает на второй план, в дисциплинарной системе ограниченному во времени изучению текста места не остается. Недаром из системы учебных планов самое слово «филология» исчезла, сменившись программной установкой «языкознание и литературоведение». При этом будущее филологии по-прежнему реально, при всем разнообразии путей, ведущих в это будущее, мы можем обозначить некоторые, находящиеся в самой прямой связи с проблематикой наших сборников и конференций. «Текстуальное, контекстуальное и филологическое» значение (терминология Шелдона Поллока) не сводится, вероятно, к оценке истинности и ложности текстов, осмыслению локально-культурных закономерностей и оценке собственного значения филолога. Данное прочтение филологической науки позволяет обозначить будущее дисциплины, сохраняющей внутреннюю цельность и при этом открытой внешним влияниям. Примеры такой рефлексии мы видим в обращениях филологов (не только молодых) к принципиально новому материалу, позволяющему временные схемы интерпретировать

1 *Doubrovsky Serge. Les points sur les 'i'*. Цит. по.: *Левина-Паркер М. Введение в самосочинение: autofiction // Новое литературное обозрение. — № 103 (2'2010). — С. 34.*

2 Там же. — С. 35.

в оригинальном ключе. Речь может идти о поэзии андеграунда (Д.Л. Карпов) и об «интонационной логике» в музыкальных произведениях (С.В. Фролов) — но общая установка на «медленное чтение» позволяет осуществить «возвращение к филологии», о котором мечтал в одном из последних своих эссе Эдвард Саид. «Смысл текста», как и «истина», обнаруживается в будущем — и тем самым наши скромные усилия обретают новый, может, несколько более глубокий смысл.

Нельзя, конечно, отделаться от сомнений: позволяет ли подобная философская дискуссия сохранить идеал «спасительного будущего», благодаря которому мы можем провозгласить: «Будет все хорошо»? Наши интересы лежат в основном в плоскости «светской», что отражено и в программе конференции. Сюжетология, которую выстраивают участники сборника, предполагает учет и линейных, и циклических моделей, и новаторских, и классических подходов к изучению текста. Вместе с тем система репрезентаций, с которой работает большинство исследователей, убедительно демонстрирует необходимость для филологии временных категорий. Хотя, конечно, этическое их наполнение весьма притягательно. Мы можем рассуждать о времени автора и времени героя, о времени писателя и времени читателя. Но всегда, занимаемся ли мы «спасением», «реабилитацией» или «герменевтикой», независимо от материала и конкретного направления работы, мы не уходим от рассуждений о том, как утвердить будущее — и нуждается ли оно в утверждении или оно априорно светло и прекрасно?

Александр Сорочан

Сюжетология будущего

Д.Б. Терешкина (Новгород Великий)

**«На Господа уповал — и не погибну»:
Будущее в мотиве испытания в древнерусской
воинской повести**

В статье рассматривается будущее в мотиве испытания в древнерусской воинской повести. Во время войны смерть становится привычной, но каждый конкретный человек осознает ее вероятность с большим трагизмом, сам находит способы пережить ситуацию ожидания страшного будущего. Воинская повесть Древней Руси изображает модели поведения человека в ожидании трагического будущего. Главной такой моделью становится молитва Иисуса Христа в Гефсиманском саду, предвещающая крестные муки Спасителя.

Ключевые слова: воинская повесть, будущее, испытание, гибель, молитва, спасение.

Страх является одним из составляющих будущего. В психологии он именуется «страхом перед непознаваемостью жизни» и относится к так называемым экзистенциальным страхам — т.е. к той группе страхов, которые не связаны с какими-то конкретными жизненными событиями определенного индивида, а с самой сущностью человека. Сенека писал: «Из наших благ многие нам вредят: так память возвращает нас к пережитым мукам страха, а предвиденье предвосхищает муки будущие».

В случае предстоящего испытания это предвидение подразумевает уже страх не экзистенциальный, а мотивированный. Он сопровождает ожидание событий неминуемых, в которых человек заранее знает только то, что будущее для него будет испытательным и что выйти из этого испытания он сможет как минимум двумя путями: спасительным или ведущим к гибели. Именно эта невозможность предопределения исхода из испытания страшит простого смертного.

В древнерусской воинской повести мотив предстоящего испытания явлен наиболее отчетливо. В искусстве Нового времени (литературе, кинематографе) состояние героя перед страшными событиями военных испытаний (битвами, атаками, переходами и т.д.) описано различными способами, с психологическим анализом этого состояния. В литературе Древней Руси, согласно поэтике средневековья, мотив будущего в испытании представлен топикой жанра воинской повести, почти без изменений повторяющейся из текста в текст. Топика эта, несо-

менно, лежит в рамках христианского миропонимания, что выражено в формуле, легшей в основу названия нашего доклада¹.

«Испытание» современными словарями трактуется как «тяжелое переживание, жизненная невзгода, несчастье, требующие душевной силы»². В.И. Даль дает следующее определение испытания: «случай, происшествие, бедствие, посланное провидением»³. Во всех этих значениях об испытании речь идет как о *настоящем*, однако сама ситуация испытания предполагает именно непредсказуемое, а потому тягостно ожидаемое *будущее*. То значение слова «испытание», которое реализовано в воинской повести и которое ближе к его исконному значению, напрямую связано с его этимологией. «Ис-пытати» восходит к «пытати», что значит «спрашивать, выпытывать, дознавать». Испытание напрямую связано с ситуацией вопроса, вопрошания, от ответа на который зависит развитие будущего. Испытать — значит вывести или выйти из ситуации вопроса, проблемы, беды.

В древнерусской воинской повести ситуация испытания нашествием врага описывается как развертывающийся во времени сюжет, из которого формируется изображение тягостно ожидаемого будущего, поэтапно становящееся повествовательным настоящим. Как только ситуация вопроса (новости о нашествии врага) пережита героем (или героями) как смирение с неотвратимым испытательным будущим, начинается сюжет воплощения этого будущего, во многом формируемого самим героем (героями). Формы репрезентации будущего в настоящем становятся спасительными моделями переживания испытания и формулами сюжетного повествования.

Эти модели обнаруживаются в воинских повестях прежде всего за счет повторяющихся мотивов, а также благодаря особой — мозаичной — композиции воинской повести, в которой каждый эпизод представлен в виде законченного готового фрагмента в общей картине повествования.

¹ «На Господа уповал — и не погибну» — слова Дмитрия Донского перед битвой из «Сказания о Мамаевом побоище» // Библиотека литературы Древней Руси. — СПб: Наука, 1999. — Т. 6. — С. 147. Далее цитаты из «Сказания о Мамаевом побоище» даются в тексте с указанием страницы.

² Толковый словарь / под ред. Т.Ф. Ефремовой [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://tolkslovar.ru/i4119.html/>. — Дата обращения: 5.06.2014.

³ *Даль В.И.* Толковый словарь живого великорусского языка [Электронный ресурс] Режим доступа:

<http://www.emotion-labs.com/?text=%D0%98%D0%A1%D0%9F%D0%AB%D0%A2%D0%AB%D0%92%D0%90%D0%A2%D0%AC&dict=2>. — Дата обращения: 5.06.2014.

1. Первой такой моделью, первым способом переживания испытания становится *действие*. Именно осуществление привычных (или предписанных опытом) действий помогает хоть как-то двигаться дальше, делать то, что следует в данной ситуации, что велит делать долг, даже если на это нет душевных сил. Вербализованный в фразе «Делай, что должно, и пусть будет, что будет» (имеющей, кстати, рыцарское, т.е. воинское, происхождение) способ переживания ситуации испытания приобретает в воинской повести особо важное значение. Князь Дмитрий Иванович в «Сказании о Мамаевом побоище», узнав о неотвратимости нашествия на Русь войск хана Мамай, посылает «за братом своим, за князем Владимиром Андреевичем в Боровск, и за всеми князьями русскими скорых гонцов разослал, и за всеми воеводами на местах, и за детьми боярскими, и за всеми служилыми людьми. И повелел им скоро быть у себя в Москве» (с. 147). Иван IV, узнав о нашествии Стефана Батория на северо-западные земли Руси, «приняв благословение от отца своего духовного, митрополита Антония», «пускается в путь. Прибыв в свою отчину, славный град Псков, благоверный царь-государь по чину распределяет в граде Пскове своих бояр и воевод, повелевает каждому в указанном ему полку воеводствовать и исполнять должное; ибо стоял этот город на границе с городами иноверных врагов, творящих насилие, и путь на врагов начинался из славного города Пскова»¹ и т.д.

2. Вторым проверенным способом переживания будущего испытания становится интуитивное и логически обоснованное желание быть с кем-то рядом, обусловленное страхом одиночества в трудный час. В воинской повести это усиливается страхом перед возможной, а иногда — неизбежной смертью. Желание умереть рядом с человеком описано в воинской повести не столько в ключе народной мудрости «На миру и смерть красна», сколько в контексте христианского воззрения на необходимость отпевания и погребения погибшего (обряд «стояния на костях», т.е. оплакивания и прославления павших воинов, является топосом воинской повести). По зову Дмитрия Ивановича «князь <...> Владимир Андреевич прибыл быстро в Москву, и все князья и воеводы», сам князь отправляется к митрополиту Киприану за советом, молитвой и поддержкой. Именно поэтому в «Повести о разорении Рязани Батыем» скорбным укором звучат слова о несогласии князя Георгия Всеволодовича Владимирского прийти на помощь князю Рязанскому Юрию Ингваревичу: в действиях владимирского князя

¹ «Повесть о приходе Стефана Батория на град Псков» // Библиотека литературы Древней Руси. — СПб.: Наука, 2005. — Т. 13. — С. 535, 537.

автор повести видит не политическое противостояние, а антихристианское оставление без помощи брата, попавшего в беду.

3. Чувство общности в испытании, коллективного будущего становятся еще одним спасительным способом переживания беды. Испытание — чаще всего индивидуально переживаемая ситуация. Чувство изоляции от других людей, «у которых ничего не случилось», усугубляет переживание ситуации испытания. В воинской повести описание всеобщности испытания приобретает одно из самых важных значений. Мудрая коллективная мысль «Что людям, то и нам» веками спасала людей, охваченных естественным природным ужасом перед страшным грядущим.

4. Коллективизм проявляется не только собственно в людях, находящихся рядом, но и в языке и культурной памяти народа, обеспечивающих «фонный коллективизм», уверенность в том, что если уж деды пережили подобное, то и нам Господь велит. Это особенно проявляется в языке, когда устоявшиеся словесные формулы значимой семантики становятся максимально актуализированными. Не будучи адекватно воспринимаемыми в лучший час, во время испытаний они являются своего рода «готовыми решениями», вербализованным опытом поколений, которому следует человек. «Не живыми же в гроб ложиться». «Бог не выдаст, свинья не съест». «Так не будет, а уж как-нибудь да будет», «Жили люди до нас, будут жить и после нас» и т.д. С этим и жить легче, и утешать рядом страдающих. В воинской повести этот мотив реализован в обращении к историческим событиям, подобным происходящему («Ярослав, перейдя реку, Святополка победил, прадед твой, князь великий Александр, Неву-реку перейдя, короля победил, и тебе, призывая Бога, следует то же сделать», — советуют Дмитрию Донскому князья Ольгердовичи (с. 167)). Часты в воинской повести обращения к ветхозаветной истории («как и в старые времена помог Гедену над мадианами и преславному Моисею над фараоном» (с. 139)), что усиливает вневременной характер изображаемого, переводит его в план агиографического абстрагирования, таким образом словно «снимая напряжение» с совершающегося в настоящем.

5. Моделью переживания настоящего становится *иносказание* как способ нейтрализации словом тяжести испытания: «гости пришли» (про татар), «безбожные агаряне» (вообще про всех врагов) — стремление к абстрагированию от ситуации для более приемлемого ее переживания. «Окончив молитву и сев на коня своего, стал он (князь Дмитрий Иванович. — *Д.Т.*) по полкам ездить с князьями и воеводами и каждому полку говорил: "Братья мои милые, сыны русские, все от мала и до великого! ...гости наши уже приближаются, стоят на реке на

Непрядве, утром не замедлят на нас пойти поганые сыродыцы" (с. 171)».

6. Еще одним необходимым действием в испытании становится раздача милостыни — чтобы была милость Божья и к тебе во время беды. «Княгиня же великая Евдокия, услышав о том великом божьем милосердии, начала щедрые милостыни раздавать и постоянно пребывала в святой церкви, молясь день и ночь» (с. 165).

7. Народно-фольклорная стилистика, очень сильная в воинской повести, проявляется в моделировании будущего прежде всего через приметы — образы этого будущего. Предзнаменования природных стихий в виде грозы, затмения солнца, воя волков и т.д. нейтрализуются прежде всего вербально («Ночь не светла для неверных», — укрепляет воинов в своей речи князь), причем вербализация толкования предзнаменований приобретает в воинской повести устойчивые мотивы видений (в «Повести о житии Александра Невского» князь перед битвой видит на небе святых Бориса и Глебы, плывущих в ладье и держащих руки на плечах друг друга) либо самостоятельных видений в жанре воинской повести, имеющем ансамблевый характер. К самостоятельным видениям относятся видение псковскому кузнецу Дорофею, вошедшее в поздние редакции «Повести о приходе Стефана Батория на град Псков», видение Дмитрию Волынцу перед Куликовской битвой, предвещавшее сильнейшие потери с обеих сторон, но с большей надеждой для русских. Несомненно, в мотивах и жанровой разновидности видений сильны, наряду с фольклорными, религиозные мотивы, все более усиливавшиеся в поздних редакциях воинских повестей.

8. Предсказание праведника военачальнику об исходе битвы как элемент агиографического чуда в воинской повести.

Всем известно предсказание, сделанное Дмитрию Ивановичу Сергием Радонежским, давшим князю благословение и двух своих сильных монахов. Это предсказание стало известно, как сообщает «Сказание о Мамаевом побоище», после битвы, ибо хранил князь в сердце слова преподобного о том, что он не погибнет и что Господь будет князю заступником в этой великой битве. Примечательно, что это один из очень немногих случаев указания в воинской повести точного исхода героя из испытания до окончания испытания. В большинстве случаев герой не ведаёт об участи своего войска и себя самого вплоть до последних моментов битвы. Речь князя перед дружиной прямо настраивает воинов на два возможные окончания битвы: «С вами, русичи, хочу главу свою сложить любо испити шеломом Дону» (как в «Слове о полку Игореве») — т.е. погибнуть или победить. Зачастую

воинская повесть изображает битву на небесах между светлыми и темными силами, исход которой также неизвестен и в зависимости от которого находится исход битвы на земле. В случае с благословением Дмитрия Донского можно предположить позднее агиографическое влияние либо художественное моделирование автором настоящего из уже свершившегося будущего (повесть была создана несколькими десятилетиями позже событий на Куликовом поле).

9. Символика даты ожидаемого события является важным фактором моделирования и переживания будущего. Куликовская битва произошла в Рождество Богородицы, не могущей не помочь в Свой день сынам своим, христианам, в борьбе против иноверных. «Ибо уже ночь наступила светоносного праздника Рождества святой Богородицы. Осень тогда задержалась и днями светлыми еще радовала, была и в ту ночь теплынь большая и очень тихо, и туманы от росы встали. Ибо истинно сказал пророк: “Ночь не светла для неверных, а для верных она просветленная”» (с. 171). Каждое важное событие отмечено днем поминовения того или иного святого, что не забывает отмечать автор повести. Праздник, отмечаемый службой в церкви, становится частью дня испытания, выражением упования на особое покровительство святого и небесных сил русскому воинству. Сергей Радонежский, служивший в день Рождества Богородицы литургию у себя в монастыре, прислал Дмитрию Ивановичу через гонцов просвирку со службы и благословение — и каким тогда обычным трудом становится ратное дело, на которое так привычно, с утренней службы, благословляет праведник!

10. Испытание — удел сильных. Более того: только сильные личности способны осознать происходящее и готовящееся будущее как испытание (заметим в скобках, что и о будущем, как правило, думают люди с более высоким интеллектом) (ср. слова Гамлета в трагедии У. Шекспира: «Ничто ни плохо, ни хорошо. Наше сознание делает его таковым»). Прочие — «легкие» — люди воспринимают все либо как внешние факторы, либо как стихию, неблагоприятные условия и т.д. и реагируют инстинктивно, природно. Сильный человек в испытании, как правило, реагирует не-природно, смирив естественный страх и инстинкт самосохранения. Потому центральным и, несомненно, самым важным мотивом и моделью поведения в испытании является молитва. Упование на высшие силы становится единственным ресурсом, дающим силы на жизнь дальше и на ожидание страшного будущего. В древнерусской воинской повести это реализовано в горячей молитве князя, ведущего войско в поход: он, как отец, отвечает за свою дружину, а также за тех, кто оставался на родине, никем, кроме Бога, не за-

щищенный. Троекратные пространные молитвы Дмитрия Ивановича перед Куликовской битвой в «Сказании о Мамаевом побоище» неизменно воспринимаются как проявление литературного этикета стиля Предвозрождения на Руси. На самом деле это лишь художественное отражение внутреннего моделирования будущего человеком, от действий которого зависела судьба страны. Молитва в час испытаний распространяется в воинской повести не только к Богу, Богородице, но и к святым, прославившимся подвигами в подобных испытаниях. Припоминание опыта великих воинов прошлого, их зримое присутствие является своего рода посылом к моделированию *своего* победного будущего, что, безусловно, ведет к ожидаемому результату, если не в событии в целом (битва может быть проиграна), то в личной судьбе каждого воина — даже если он гибнет. Важнейшим фактором укрепления человека в час испытаний становится его помощь самому себе, его скрытые внутренние резервы. Зачастую они не поддаются вербализации, а потому, например, многое в воинских повестях остается не изображенным, имея в виду слабое развитие психологизма в древнерусской литературе. В словесности Нового времени этот поиск внутренних сил в час испытаний хорошо описан. В литературе средневековья все явлено в поступках героя, а потому их мотивировка оказывается скрытой от читателя. В этой связи особую роль приобретает именно молитва, замещающая открытый позже внутренний монолог и авторское описание душевного состояния персонажа, а также слово вообще как вербализация и компенсация внутреннего напряжения (недаром речь князя перед дружиной, являющаяся постоянным местом всех воинских повестей, является прежде всего психологическим, а не стратегическим ходом, программирующим дружину на будущие действия). Молитва к святым включена в общее обращение к *другому* — тому, кто разделит с героем его испытание. Молитвой герой создает круг помощников — земных и небесных. Небесные покровители выступают не как отвлеченные образы, а как близкие люди, в том числе связанные с героем родственными узами, а потому действующие словно здесь и сейчас на земле, укрепляя своих потомков в час испытаний. «А сам государь князь великий, в пути будучи, призывал родственников своих на помощь — святых страстотерпцев Бориса и Глеба».

11. Отметим еще один важный мотив в описании ситуации испытания в воинской повести: осознание общности с врагом в испытании: «Каждый из вас пусть теперь изготойтесь, утром ведь уже невозможно будет приготойться: ибо гости наши уже приближаются, стоят на реке на Непрядве, у поля Куликова изготойвились к бою, и утром нам с ними пить общую чашу, друг другу передаваемую». Этот мотив разде-

ления испытания с тем, кто его несет, сопряжен с постоянным местом воинских повестей — уважительным отношением к достойному врагу.

Образ смертной чаши является в древнерусской воинской повести центральным. Он, наряду с фольклорным образом смертной чаши на тризне, отсылает к главному своему источнику: молитве Иисуса Христа в Гефсиманском саду перед крестными муками. Этот евангельский текст является универсальной моделью изображения человека в его предстоянии страшному будущему. О евангельском эпизоде моления Христа в Гефсиманском саду написано и сказано очень много, но в контексте ожидаемого частным, отдельным человеком своего страшного будущего он приобретает особое звучание. В переводе Евангелия в Синодальном варианте молитва Бога-Сына к Отцу звучит как «Господи, избави Мя». В греческом Евангелии — «Спаси Мя». Спаси — это не «избавь», а «дай пройти испытание ради спасения». Священник Георгий Чистяков в комментариях к Евангелию от Иоанна пишет: «В начале XX в. английский библиист Б.Ф. Весткотт подчёркивал, что в словах «спаси Меня от часа сего», «от этого часа» предлог *эк* означает не *от*, а *из*. Таким образом, нужно было бы перевести «из этого часа», иными словами, «выведи Меня из этого часа испытаний победителем». В синоптических Евангелиях Иисус молится о том, чтобы, если возможно, «чаша сия» была пронесена мимо. В момент, который запечатлен у Иоанна, Иисус уже знает, что чаша не будет пронесена мимо, что ее предстоит выпить до дна. Значит, эта молитва — о даровании той победы, которая и составляет суть Евангелия, — победы Иисуса над смертью»¹.

Молитва Христа в Гефсиманском саду действительно отражает человеческую сущность Бога-Сына, Его страх перед будущим. Но Христос не мог быть слабее обычного человека, изображенного в воинской повести, так же молящегося перед тяжелым часом. Христос молил о силе и помощи в испытательном будущем, а не об избавлении. Это, как никто, чувствовали и воины, уходящие на смертный бой, и весь люд, находящийся в осаде и ждущий очередной приступ крепости. Древнерусская воинская повесть утверждала мысль о том, что в минуты тяжелейших испытаний, смиренного и вместе с тем мужественного ожидания будущего, исход которого непредсказуем и ведом только Богу, человек приближается к величию Христа, именем Которого ук-

¹ *Свяц, Георгий (Чистяков)*. «Свет во тьме светит». Размышления о Евангелии от Иоанна. [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://bookitut.ru/Svet-vo-tjme-svetit-Razmyshlenie-o-Evangeli-ot-Ioanna.html/>. — Дата обращения: 1.06.014.

репляется и с помощью Которого приемлет Его волю, придающую смысл существованию.

The article considers the future of the motive test in the old Russian military tale. During the war, death becomes habitual, but each person is aware of its probability with great tragedy, he finds ways to deal with the expectations of a terrible future. Military tale of Ancient Rus depicts a model of human behaviour in anticipation of the tragic future. The main model is the prayer of Jesus Christ in the garden of Gethsemane, anticipating passion of the Savior.

Keywords: *military story, future, trial, death, prayer, salvation.*

Об авторе:

ТЕРЕШКИНА Дарья Борисовна — кандидат филологических наук, доцент кафедры русской и зарубежной литературы Новгородского государственного университета им. Ярослава Мудрого.

Г.С. Поповкина (Владивосток)

Будущее в житиях святых

В статье на материале житий святых рассматриваются формы оповещения о будущем святыми или подвижниками, анализируются особенности отношения к будущему в православном мировоззрении.

Ключевые слова: жития святых, православие, будущее, мировоззрение.

Уникальность житийного текста, прежде всего, в том, что он представляет собой слияние художественного и документального жанров. В его основе лежит биография подвижника, в то же время она выстроена по житийным канонам, особенно это касается средневековых житий: благочестивое происхождение героя, аскетический образ жизни, описание чудес и т.п. В средневековых житиях нашли выражение духовные идеалы Древней Руси: житие составлялось после смерти праведника; повествование ведется от третьего лица; композиция строится по строгой схеме; способ изображения героя — идеализация; тон повествования торжественный, серьезный; язык — книжный; сюжет составляет духовный подвиг святого. Однако даже в средневековых житиях святых за каноническими нормами хорошо прослеживаются основные мировоззренческие черты, присущие православию, ясно видны они и в современных житийных текстах. В настоящее время жития более биографичны, так как сохраняется больше свидетельств современников, нередко и автобиографии канонизированных подвижников. Тематически к житиям тесно примыкает литература документального жанра, в которой описывается жизнь православного монашества, или подвижника, известного своей праведностью, мудрыми советами и даже чудесами. В этом огромном пласте литературы наблюдается единый подход к описанию, так сказать, парадигмы православного бытия, святости, восприятия мира.

В то же время встречается очень мало работ, посвященных рассмотрению категории времени в житиях, тем более, работ, использующих методы литературоведения и антропологии. Образцом для исследователей-филологов служит работа Д.С. Лихачева «Поэтика древнерусской литературы», в которой рассматривается, с одной стороны, проблема художественного времени в литературных произведениях в целом, с другой — времени в различных жанрах литературы. Отдельный раздел книги посвящен категории времени в древнерусской литературе, где ученый справедливо указывает на замкнутость художественного времени. В то же время, эта замкнутость нарушается,

постепенно перерастая в новый принцип — принцип анфиладности построения произведения: «В житии святого иногда и говорится об ожидающей его судьбе, а в рассказе об исторических событиях приводятся дурные приметы или счастливые предзнаменования, но это не хронологическое нарушение, а попытка указать на вневременной смысл событий»¹.

Однако, помимо вневременности описываемых в житиях событий, характер подачи событийного ряда, на наш взгляд, отражает еще и особенности восприятия окружающего мира в православном мировоззрении и особенно хорошо это должно проявляться в отношении к будущему. Будущее может затрагивать такие категории как предзаданность, предопределенность или ее отсутствие в человеческом бытии, свобода выбора собственного жизненного пути человеком и т.п. Поэтому, мы полагаем, исследование будущего как феномена православной культуры в житийных текстах с точки зрения культурной антропологии, представляется весьма перспективным. Приведем примеры.

В основу житий положена биография святого, то есть в житиях описываются уже совершившиеся события, поэтому в житиях, в основном, используется грамматическое прошедшее время. Однако будущее все же предстает в житийных текстах, но исключительно в чудесных мотивах, а именно в чудесах, проявляемых святыми — предсказаниях. Такие предсказания — это реализация дара «пророчества о будущем и прозрения в сокровенные пути Промысла и тайны человеческого сердца», считающегося редким даром Бога людям, одним из десяти даров Святого Духа, высшим из которых считается любовь к людям². Подвижник благочестия, отличившийся особыми подвигами в деле служения Богу, может быть прославлен многими дарами, в их числе и даром предвидения. Однако сами святые не стремились продемонстрировать обладание какими-либо дарами, в связи с чем, возможно, связаны некоторые способы выражения предсказаний. Так, можно выделить несколько форм повествования о будущем святыми или почитаемыми подвижниками.

1. Часто подвижники говорят иносказательно, так, что окружающие их не могут понять. Таковы, например, случаи с купчихой Крапивиной, которой Ксения Петербургская предсказала смерть, предвидение скорой кончины императрицы Елизаветы Петровны: «Пеките блины,

¹ Лихачев Д.С. Поэтика древнерусской литературы // Лихачев Д.С. Избранные работы в трех томах. Т. 1. — Л.: Худ. лит., Ленингр. отд-ние, 1987. — С. 536.

² Букварь: наука, философия, религия. — М., 2001. — Т. 1. — С. 609.

пеките блины! скоро вся Россия будет печь блины!» и мн. др.¹ Отметим, что иносказательная речь вообще и о будущих событиях в частности, характерна для святых, посвятивших себя подвигу юродства.

Иногда иносказательный ответ на вопросы о будущем мог получить выражение в действии-загадке: отданный вместо ответа узелок с тремя углями, десяток сырых яиц в подарок, ответ скрывался под видом сна подвижника и пр.²

В других случаях иносказание бывает «смягчено». Например, отец Серафим из Псково-Печерского монастыря, по воспоминаниям архимандрита Тихона (Шевкунова), мог говорить о присутствующем в третьем лице: «Одного послушника архиереев забрал в Москву на послушание. Думали, что вернется, а он там и остался». Отец Тихон понял значение этих слов лишь через несколько дней, когда ему было велено отправляться в командировку в Москву³. Таким способом происходит знакомство персонажа, к которому обращена речь старца (старицы), с грядущими событиями. И, если описываемый поворот событий в данный момент рассматривается адресатом как нежелательный («Не помню в моей жизни дня страшнее. Я умолял отца Гавриила не отправлять меня в Москву»⁴), тот факт, что человек не понял пророчества, играет положительную роль — человек не предпринимает заранее попыток избежать изменений в своей жизни. В то же время, когда перемены все же настают, он понимает, о чем ему говорил его наставник, смиряется с необходимостью этих перемен, (напомним, что по христианскому мировоззрению замысел Бога о человеке всегда благ, так как Бог «хочет, чтобы все люди спаслись и достигли познания Истины»⁵). Важно, что предсказания в таких случаях выполняют пропедевтическую функцию, подготавливая к будущим изменениям в привычной жизни, а по способу изложения являются иносказательными.

¹ Полное житие Блаженной Ксении Петербургской. — [Электронный ресурс]: Святые России. — [М.] — 2014. — Режим доступа: <http://www.svjatye.ru/osobopochitaemye/blazhennaya-kseniya-peterburgskaya/polnoe-zhitie-blazhennoj-ksenii-peterburgskoj.html>. — Дата обращения: 23.03. 2014.

² Благие дары. Воспоминания врача-гомеопата Марии Ефимовны Дроздовой (монахини Марии). — М.: Терирем, 2011. — С. 63—66.

³ *Архимандрит Тихон (Шевкунов)*. «Несвятые святые» и другие рассказы. — М.: Изд-во Сретенского монастыря; «ОЛМА Медиа Групп», 2011. — С. 80—81.

⁴ *Архимандрит Тихон*. «Несвятые святые»... С. 81.

⁵ 1 Тим 2:4.

2. Следующий способ оповещения человека о грядущих событиях представляет собой указание подвижником на то, что следует делать. Так, Серафим Саровский велел дворянину М.В. Мантурову поблагодарить Господа за излечение совершенно определенным образом: «Вот, радость моя, всё, что ни имеешь, отдай Господу и возьми на себя самопроизвольную нищету!»¹ Иногда это указание было настойчивым. Например, Амвросий Оптинский на трое суток задержал у себя в пустыни приезжавшего к нему за духовным окормлением мастерового, избавив его тем самым от гибели². Схожий случай встречается в житии преподобноисповедника Севастиана (Фомина): старец строго потребовал у своей прихожанки сдать в кассу билеты на поезд, доставшиеся ей с большим трудом, и взять билет на другое число. Как оказалось позднее, рейс, на котором собиралась отправиться в путешествие женщина, потерпел страшное крушение³.

В подобных случаях подвижник избавляет человека от, казалось бы, неминуемой гибели, указывает единственно верные действия, которые помогут избежать беды (в происшествии с крушением поезда старец не мог предотвратить страшную аварию, но мог спасти свою подопечную, буквально заставив ее сдать купленные билеты). Будущее в этом случае предстает в виде необратимых событий, которые обязательно должны случиться, а подвижник указывает наиболее правильный вариант поведения, чтобы избежать сложных ситуаций. Этот способ изложения будущего можно назвать прямым указанием.

3. Иногда, по замечаниям окружающих, подвижники не отвечали прямо на заданные вопросы о предстоящих событиях. Они начинали говорить совсем о другом, например, предлагали угощение⁴. Из такого поведения старца становилось понятно, что ситуация, о которой задавали вопрос, разрешится не самым лучшим образом. Однако подобное «завуалированное» предсказание неприятностей, выраженное в форме ухода от ответа, с одной стороны, все же психологически подготавливало человека к тому, чтобы менее болезненно пережить предстоящие

¹ Серафим Саровский: К 100-летию со дня канонизации и 250-летию со дня рождения. — [Электрон. ресурс]. — Режим доступа: <http://www.serafim100.ru/top/About/?Page>ShowCustom&Item=3>. — Дата обращения: 20.03.2013.

² Краткое житие святого Амвросия Оптинского. — [М.]. — 2014. — Режим доступа: <http://www.donskoi.org/13854>. — Дата обращения: 20.03.2013.

³ Преподобноисповедник Севастиан (Фомин). — [Электрон. ресурс]: Сайт московской епархии. — [М.]. — 2014. — Режим доступа: <http://www.mepar.ru/library/vedomosti/27/381/>. — Дата обращения: 20.03.2013.

⁴ Благие дары... С. 72—73.

события, а с другой — не было способно резко расстроить спрашивающего.

4. Иногда возможный поворот в судьбе, как следует из слов подвижников, может произойти в результате поведения самого человека. В этом случае звучат советы о желательности тех или иных поступков; выражаются эти пожелания в мягкой форме. Если же эти рекомендации не выполняются, то наступают мрачные события. Так, одному ревностному благочестивому юноше старица советовала: «Ты, Федор, женись и спасешься...» Но адресат не слушал и в итоге из него получился обычный разгульный молодец, причем позже об этом повороте его жизни предупреждала та же подвижница¹. То есть, подвижник, предвидя именно тот путь, которым человеку нужно идти в жизни, говорит о наиболее подходящих вариантах поведения. В этом случае будущее предстает не как цепь неизбежных событий, а как дорога со множеством поворотов, из которых нужно выбрать правильный; подвижнику видны незаметные обычным людям склонности человека, к чему может привести его поведение, в таком случае предсказания имеют вид рекомендации, но не настойчивой, так как человек должен сам выбирать свой жизненный путь.

5. Особо выделяются высказывания святых о будущем касательно их самих, например, о событиях после их смерти и способности помогать страждущим: Блаженная предсказывала: «После моей смерти на могилку мою мало будет ходить людей, только близкие, а когда и они умрут, запустеет моя могилка, разве изредка кто придет... Но через много лет люди узнают про меня и пойдут толпами за помощью в своих горестях и с просьбами помолиться за них ко Господу Богу, и я всем буду помогать и всех услышу»². Часто последняя земная просьба мученика или праведника, обращенная к Богу, о том, чтобы по молитвам страждущих эти умирающие подвижники могли помогать людям. Так, «в предсмертной молитве святая великомученица Варвара просила Господа, чтобы Он избавлял всех, прибегающих к ее помощи, от нечаянных бед, от внезапной смерти без покаяния и изливал бы на них Свою благодать. В ответ она услышала голос с Неба, обещавший исполнить просимое»³. О предсмертной молитве святого говорится и в

¹ Благие дары... С. 67—68.

² Блаженная Матрона Московская. — [Электронный ресурс]: Православие.ru — [М.], 2014. — Режим доступа: <http://days.pravoslavie.ru/Life/life4629.htm>. — Дата обращения: 25.03.2014.

³ Святая Великомученица Варвара. — [Электрон. ресурс]: Русская Православная Церковь. Кафедральный собор Патриарха Московского и Всея Руси. —

житиях Святого мученика Вита, Священномученика Харлампия и др.¹ Нередко такими словами заканчиваются жития святых, прославленных особой отзывчивостью на молитвы страждущих, святых, о которых известно, что они помогают исцелиться от всевозможных недугов, разрешить сложные жизненные ситуации и пр.

6. Следующий тип описания будущего в житиях — точное указание будущих событий, например, предсказание Сергием Радонежским победы Дмитрию Донскому: «“Еще не пришло время тебе самому носить венец победы с вечным сном; но многим, без числа, сотрудникам твоим плетутся венки мученические”». После трапезы преподобный благословил князя и всю свиту, окропил св. водой: “Иди, не бойся. Бог тебе поможет”. И, наклонившись, на ухо ему шепнул: “Ты победишь”»². В другом случае предсказание имеет вид рекомендации по бытовому поведению: «Анна, Нине ты приданого не готовь — она замуж не выйдет и будет врачом, а Любе готовь приданое — она выйдет замуж и будет поваром»³. Этот тип высказываний относительно будущего встречается в житиях весьма часто. Для них характерно индивидуальное, то есть непубличное, прямое обращение к адресату, отсутствие иносказательности. Такие предсказания выполняют функцию поддержки в сложной ситуации (как, например, в случае с Дмитрием Донским), оповещения о предстоящих событиях с целью избавить человека от излишних переживаний и хлопот.

7. Иногда будущее в житиях является некими мистическими знаками, позволяющими догадываться о необычности происходящего, например, об особом служении младенца-будущего святого. Нередко рождению будущего святого предшествует чудесное знамение: голос во время молитвы родителей, испрашивающих себе ребенка, как, например, в случае с Александром Свирским: «..... в рождестве его уте-

Электрон. дан. — [М.], 2014. — Режим доступа: <http://www.xxc.ru/orthodox/pastor/varvara/index.htm>. — Дата обращения: 25.03.2014.

¹ Святой мученик Вит. — [Электронный ресурс]: Православие.ru. — [М.], 2014. — Режим доступа: <http://days.pravoslavie.ru/Life/life1311.htm>. — Дата обращения 25.03.2014; Священномученик Харлампий. — [Электрон. ресурс]: Молитва. — [М.], 2014. — Режим доступа: <http://www.molitva.gr/2009/09/zhitie-svyashhennomuchenika-xarlampiya-2/#more-592/>. — Дата обращения: 25.03.2014.

² Житие Сергия Радонежского в пересказе Бориса Зайцева. — [Электрон. ресурс]: Православие и мир. — [М.], 2014. — Режим доступа: <http://www.pravmir.ru/zhitie-sergiya-radonezhskogo-v-pereskaze-borisa-zajceva/#ixzz2wvlqMtnj>. — Дата обращения: 25.03.2014.

³ Благие дары... С. 65.

шение Церквам Своим подати имать Бог»¹ и с Симеоном Столпником², или крик в утробе матери еще не родившегося младенца³ (как в случае с Сергием Радонежским и Кириллом Новоезерским). Позднее этим святым были явлены другие чудесные знаки. Так, Александр Свирский в детстве во время своей молитвы перед иконой Богоматери слышал голос, словно отвечавший на просьбы ребенка: «Востани, не бойся; а еже просил еси, имаши восприяти»⁴. Считается, что этого святого несколько раз посещали ангелы, он слышал голоса, указывавшие ему дальнейший жизненный путь и даже был удостоен явления Троицы (на двадцать третьем году поселения в пустыне).

Об особой судьбе будущего ребенка люди могли догадываться по необычным снам. Матери Матроны Московской приснился сон, который богобоязненная женщина приняла за знамение: еще неродившаяся дочь в облике белой птицы с человеческим лицом и закрытыми глазами села ей на правую руку⁵. Иногда рождение будущего святого происходило после долгих молитв бездетных супругов о даровании им ребенка (Святой Николай Мирликийский Чудотворец, Иоанн Предтеча, Святитель Евфимий Новгородский, Алексей человек Божий).

Первые моменты жизни святого также бывают отмечены необычными происшествиями, истолкованными окружающими как особое предназначение. Так, у Матроны Московской с рождения на груди была выпуклость в форме креста — «нерукотворный нательный крестик», а при ее крещении над купелью поднялся столб благоуханного дыма⁶. Будущий святой Николай Чудотворец «со дня рождения своего явил людям свет будущей своей славы великого чудотворца» — при крещении «новорожденный младенец еще в купели крещения просто-

¹ Житие преподобного Александра Свирского. — [Электрон. ресурс]: Saints.ru. — [М.], 2012. — Режим доступа: http://www.saints.ru/a/_12_rp_AleksandrSvirskii.html. — Дата обращения: 25.03.2014.

² Преподобный Симеон, столпник с Дивной горы. — URL: http://stsimeon.bplaced.net/ru/index.php?option=com_content&view=article&id=45&Itemid=55.

³ См.: Житие Сергия Радонежского...; Кирилл Новоезерский, Преподобный. — [Электрон. ресурс]: Saints.ru. — [М.], 2012. — Режим доступа: <http://www.saints.ru/k/Kirill.html>. — Дата обращения: 25.03.2014.

⁴ Житие преподобного Александра Свирского ...

⁵ Блаженная Матрона Московская ...

⁶ Блаженная Матрона Московская ...

ял на ногах три часа, никем не поддерживаемый, воздавая этим честь Пресвятой Троице»¹.

Святые младенцы еще с рождения могли вести постническую жизнь. Так, Свт. Николай «принимал молоко матери по средам и пятницам лишь один раз, после вечерних молитв родителей», в среду и пятницу младенец Матрона (Московская) отказывалась от материнского молока². Эти и подобные им знаки извещали окружающих о предназначении младенца, его особой угодности Богу. Однако мотив «мистических знаков» тесно связан с феноменом предназначения в православной культуре и требует специального рассмотрения.

Таким образом, формы выражения будущих событий в житиях часто отражают манеру общения старца (отец Серафим из Псково-Печерского монастыря — очень сосредоточенный, малообщительный. Его замечания о переменах в жизни послушника — скудны, иносказательны. Серафим Саровский общался со многими людьми, известен мягким, добрым характером. Его рекомендации более развернуты, подробны. Речь святых-юродивых всегда иносказательна) и часто имеют иносказательный, притчевый характер. В житийных текстах будущее может выступать как необратимые или обратимые события, с возможной корректировкой. Будущее может определяться человеческим поведением, выбором поступков и даже святые не спешат навязывать человеку определенную модель поведения, что отражает христианское учение о свободе воли человека. Конечно, можно говорить о своеобразии изображения будущего в житиях разных периодов создания, однако с антропологической точки зрения, несмотря на разные формы презентации будущего, жития демонстрируют и передают основные мировоззренческие черты, присущие православию.

The article on the material lives of the saints are considered forms of warning about the future of the saints or ascetics, analyzes the characteristics of attitude toward the future of the Orthodox worldview.

Keywords: *Lives of the Saints, Orthodoxy, the future, world outlook.*

Об авторе:

ПОПОВКИНА Галина Сергеевна — кандидат исторических наук, старший научный сотрудник Института истории, археологии и этнографии ДВО РАН, Владивосток.

¹ Житие Святителя и чудотворца Николая, Архиепископа Мирликийского. — [Электрон. ресурс]: — Режим доступа: www.nikola-ygodnik.narod.ru/Zitie_001.htm. — Дата обращения: 25.03.2014.

² Житие Святителя и чудотворца Николая ...; Блаженная Матрона Московская.

Видения—пророчества в творчестве Ф.Н. Глинки

Созданные под влиянием библейской традиции, видения Глинки посвящены противостоянию Востока и Запада, которые соотносятся с Россией и Европой, и будущему благоденствию России. Глинка считал свои видения высшим откровением. Вера писателя в возможность общения с потусторонним миром находит подтверждение в его занятиях психографией.

Ключевые слова: творчество Ф.Н. Глинки, видения, психография.

Ф.Н. Глинка известен не только как автор произведений светского характера, он был религиозным философом, мистиком, увлекался спиритическими явлениями, магнетизмом. Среди опубликованных произведений, отражающих эту сторону его мировоззрения, можно назвать «Опыты аллегорий, или иносказательных описаний в стихах и в прозе», стихотворные сборники «Опыты священной поэзии», «Духовные стихотворения», поэму «Таинственная капля»¹. Однако многие свои тексты (художественные и документальные) Глинка так и не решился опубликовать, часть из них была подготовлена, переписана набело, но осталась в рукописях. К числу таких произведений относятся видения.

Глинка верил в существования потустороннего мира, загробной жизни, многие бытовые явления наполнял мистическим содержанием, вкладывал в них пророческий смысл. Сны он рассматривал как один из способов познания жизни, ее внутренних законов. Видения же являлись у него пограничным состоянием между сном и бодрствованием. Целый ряд рукописей Глинка озаглавил как «видения», «слова и видения», «из записок видящего». В Государственном архиве Тверской области хранится 15 рукописей, имеющих отношение к этому жанру².

Сам автор объясняет появление в своем творчестве видений таким образом: «На духовном горизонте являлись виды, образы, иногда оставались по три дня сряду, пока их не переносили на бумагу: тогда уже исчезали из виду и памяти видящего. Видения являлись большею час-

¹ Глинка Ф.Н. Опыты аллегорий, или иносказательных описаний в стихах и в прозе / Составитель, автор статьи и примечаний Ю.Б. Орлицкий. — М.: РГГУ, 2009; Глинка Ф.Н. Опыты священной поэзии. — СПб.: Воен. тип. Глав. штаба, 1826; Глинка Ф.Н. Сочинения в 3 т. — Т. 1. Духовные стихотворения. — М.: Типогр. газеты «Русский», 1869; Глинка Ф.Н. Таинственная капля. Народное предание. — М.: Тип. М.П. Погодина, 1871 и др.

² ГАТО. — Ф. 103. — Оп. 1. — Ед. хр. 1028—1037, 1041—1044, 1047.

тию *на* молитве и сопровождалась *такою* радостью, что *видящий*, полный восхищения и сладости, чувствовал чудесное, восхитительное, — как бы переносился совсем *в иной мир*. — Казалось, на земле оставались только его одежды!!! <...> в сем извлечении порядка не означено: порядка искать не должно. Тут все смешано, но зато *совокуплено* в одно целое»¹.

Одна из рукописей, хранящихся в ГАТО, названа Глинкой «Слова и видения. Из записок видящего» (ГАТО. Ф. 103. Ед. хр. 1033). Это сборник видений одного человека, хотя тексты оформляются по-разному: иногда описание дается от первого лица («я видел»), иногда от третьего. Видения, в основном, одновершинные, действие сосредоточено вокруг одного доминирующего момента.

«Слова и видения» состоят из отдельных миниатюр, однако их можно считать циклом, поскольку части произведения связаны друг с другом. Например, тематически сгруппированы описания Ангелов, каждое из них построено по одной структуре: изображения знамени, одежды, места обитания, архангелов и т.д.; собраны вместе видения о Дитя. В ряде видений встречается отсылка к последующим или предшествующим сюжетам.

Формальным признаком, устанавливающим природу жанра, является образ ясновидца, т.е. лица, при посредстве которого содержание видения становится известным читателю. С одной стороны, этот образ у Глинки обладает функциями, которые отличают видение от других жанров: он воспринимает содержание видения духовно, что отличает текст от чудесного путешествия, и он ассоциирует содержание видения с чувственными восприятиями, что должно отличать его от пророчеств и откровений, «в которых пророчествующий ничего не видит духовным оком, не слышит “ухом сердца”, а только узнает»². С другой стороны, сам Глинка называет свои видения пророчествами.

Один из эпиграфов, предпосланных всему собранию видений, — слова пророка Амоса: «Я не сын пророка: я бедный пастух»³. Эпиграф дает ключ к пониманию последующих текстов. Книга Амоса состоит из 9 глав, главы 7—9 содержат видения с изъясняющими их пророчествами. Основная тема — пророчество о суде Божиим над различными

¹ Цит. по: *Глинка Ф.Н.* Опыты аллегорий, или иносказательных описаний, в стихах и в прозе. — С. 256. Здесь и далее курсив автора.

² Там же. — С. 21—22.

³ *Глинка Ф.Н.* Религиозная проза. Сны и видения / Сост., подгот. текста, вступит. статья, прим. С.А. Васильевой. — Тверь: Изд. М. Батасовой, 2011. — С. 92. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте с указанием страницы.

народами за преступления нравственного характера. Таких примеров в рукописи Глинки множество.

Как правило, видения Глинки вневременные. Однако в этой тетради есть несколько видений, своеобразный цикл внутри цикла, в которых изображается будущее России. Это шесть видений вначале рукописи, они пронумерованы и посвящены одной теме: противостоянию Востока и Запада, которые соотносятся с Россией и Европой, и будущему процветанию России.

По мнению исследователей, «видения, несомненно, принадлежат к дидактическим жанрам, ибо цель их — открыть читателю истины, недоступные непосредственному человеческому познанию»¹. Первое видение Глинка относит к «ряду высших *мировых* откровений». Во вступительной главе он детально описывает обстановку, квартиру, ее расположение относительно частей света и подчеркивает, что он «находился между *Востоком* и *Западом*». На Востоке видящему представилось «*ополчение белоризных*»: «Это были рослые, светлые, прекрасные воины, все в *белых* ризах или хитонах, но оружия не видел я в их руках. Свет сиял над их главами. Выше всех и величественнее всех стоял *один*. Все воинство как бы в каком-то стройном музыкальном волнении (колебании) слегка помывалось, стоя, однако ж, твердо (на месте) стопами. При каждом колебании направо и налево разливался свет» (с. 93—94). Неожиданно с Запада раздались взвизгивания и шум, вокруг стало еще темнее и появилось ополчение черных существ: «Каждый имел как бы вид *черной собаки*, расплоснутой, раздавленной, с расплоснутой поверху четырьмя ногами и каждый снабжен был кожаными (вроде летучих мышей) крыльями» (с. 94). Войско летящих с Запада было бесчисленно, летело оно шумно, суетливо. Восток, напротив, «*был спокоен*, величествен». Оба войска использовали своеобразное оружие: «С каждым колебанием (как море, колыхнувшись, отмывает груды песка) *белые* высылали от себя *силы*, которые, страшным *отпорным действием*, громили, дробили, уничтожали передние ряды *черных*. *Черные* также испускали из себя *силы* и, кажется, надеялись на свое многочислие: ибо к ним все летели и летели *новые*». Вопреки опасениям видящего, белые победили.

Следующее видение, продолжение первого, произошло через 3 дня. Опять был бой, который уже не описывается так подробно, затем «видящий увидел великое *ликование* на небе и ему сказали: “брань решилась и дело земли кончено!”» (с. 96).

¹ *Ярхо Б.И.* Из книги «Средневековые латинские видения» // Восток-Запад: Исследования, переводы, публикации. — Вып. 4. — М.: Наука, 1989. — С. 21.

Видения зачастую связаны с опытом, культурным багажом, которыми обладает ясновидящий. Глинка был участником войны 1805—1807 гг., а затем и Отечественной войны 1812 г. (см.: «Письма русского офицера о Польше, австрийских владениях в Венгрии с подробным описанием похода россиян противу французов в 1805 и 1806 годах»; «Письма к другу»; «Очерки Бородинского сражения»). Вполне возможно, что в видениях сказался опыт непосредственного участия Глинки в военных событиях, которые он рассматривал как противостояние России Западу.

Первое и второе видения не были привязаны к прошлому, настоящему или будущему. А вот следующее, третье, размещено во временной шкале. Вначале видящий в течение нескольких дней наблюдал ряд успокоительных, обнадеживающих картин. Затем появились видения, связанные с предсказаниями будущего: «Когда задумывал о будущем, перед ним являлось великое множество *алых роз*.

Он видел *мертвую голову*, из-за которой (сквозь черепные отверстия) ясно виднелось *лицо красавицы*. Ему говорили: «Вот будущее уже выглядывает *из-за настоящего*». — Он видел *цветочный горшок*, на котором изображена была мертвая голова на перекрестных голову костях, из горшка выбегал *стебель*, на стебле рисовался золотистый (вроде ананаса) *плод*. — На горшке написано было: «*прошедшее*». — На *стебле* — жидком и водянистом — «*настоящее*». — На *плоде* — сочном и твердом — «*будущее*». — Так объяснялись ему судьбы человечества» (с. 96). Перед нами аллегорическая картина будущего расцвета, созревание плодов, семена которых были посеяны в прошедшем.

Четвертый отрывок начинался словами: «С сердечным восхищением видел он благоденствие своего Отечества — России». Далее изображаются мир, покой, повсюду веет святостью. Вновь звучит голос, объясняющий содержание видения: «Каждое село (говорили ему) будет носить наименование святое: одно *Богородицыно*, другое *Христово*, третье: *Духово*. Все области будут разделены по именам *Ангелов Божьих*, все округа по именам *Святых*; а третье подразделение будет обложено именами *героев*. Все города будут ограждены, пути исправлены и благоденствие станет повсеместно. Россия будет *цветущую и торжествующую!*» (с. 96—97).

Это видение, как и многие другие, создано под влиянием библейской традиции. «Истинные видения, заключающие в себе долю божественной истины, для всех обязательной и для всех интересной», возникают, как правило, «в религиозном экстазе, когда воля и мысль яс-

новидца направлены на предметы культа»¹. Глинка уже в начале первого фрагмента, предваряя свое описание, отмечает, что «почувствовал *влечение к молитве*». Вторая картина представляется ему тоже во время молитвы, в обоих случаях слово «молитва» Глинка выделяет подчеркиванием. К библейской традиции нас отсылают и эпитафьи. Библейскими цитатами далее будут насыщены поучительные части видений.

Это важно, потому что в четвертой картине приводится видение, свидетельствующее об особенной заботе святых о России. Видящему представились святые: «Ему сказали: “Это московские и всея России чудотворцы: *Петр, Иона и Алексий* и с ними *Николай Чудотворец*”. В самом деле, св. Николай шел тут же с своим *особенным крестом*. О цели их шествия сказано: “Это *святые* идут в помощь к Ангелам *спасать Россию*”. — Чрез несколько времени видящему представилось лентие, в середине каждого написан *Лик Спаса* и под оным слова: “Россия спасенная”» (с. 97—98).

В пятой картине представлена Россия в ее отдаленном будущем. В этом отрывке видящий не просто созерцатель, он вводится в действие, сам является частью видения. Ему представляется, что в летний день он идет по дороге через русские села. Толпа поселянок, возвращавшихся с работы, поет «нечто вроде Гимна *духовного содержания*»: «Я уразумел, что вместо нынешних плотских и светских песен, оне пели *песнь хвалы и благодарения* Богу за счастливую жатву. Я вслушался в последние слова: “Мы прославим Бога”» (с. 99).

Наконец, в шестом видении большие дороги ведут к большим городам, названия которых *Град Марии, Град Иисуса-Христа, Град Божий*. И заканчивается этот цикл идиллической картиной, пронизанной светом: «Светлые Грады! Народ идет к ним в чистоте и радости... Все тихо, торжественно. — День сияет, погода прекрасная, воздух ласков, воды светлы и небеса чудесно-восхитительны» (с. 99). Таким образом, после великого противостояния Востока и Запада Россия, благодаря христианству, станет раем на земле.

На этом нумерация в тексте заканчивается и заканчиваются прогнозы о будущем России. Далее следуют толкование Святой Троицы и ряд изречений, связанных с библейской тематикой. А затем Глинка приводит видения, относящиеся к будущему уже других народов, государств и материков: Китай, Сибирь, страны Азии (действие происходит неподалеку от Дамаска), Персия, Африка, Палестина. Главная

¹ *Ярхо Б.И.* Из книги «Средневековые латинские видения». — С. 22.

мысль этих видений заключается в том, что расцвет и благоденствие других стран тоже связаны с приходом туда христианства.

Разумеется, Глинка пытался понять смысл картин, которые ему представлялись, стремился извлечь из них какое-то общепользное знание. Видения переписывались им неоднократно, тематически группировались, это свидетельствует о том, что он предполагал наличие читателя и заботился о художественной обработке текстов (подчеркну, что, изменяя композицию, автор не осуществляет стилистическую правку). Однако для Глинки видения, прежде всего, оставались предсказаниями.

Как следует из переписки Глинка с М.А. Бодe (ГАТО. Ф. 103), Глинка пытался установить связь с потусторонним миром: через Бодe он общался со своей умершей женой А.П. Глинкой (1795—1864) и задавал многочисленные вопросы умершим знакомым или знаменитым людям. Бодe пользовалась разновидностью так называемого «автоматического письма» (которое, предположительно, является результатом бессознательной деятельности пишущего) — психографией (в переписке Бодe и Глинки это общение называлось «карандашом»). Позднее, судя по рукописям, Глинка сам стал предпринимать подобные попытки, то есть записывал на бумаге ответы на составленные заранее вопросы (подробнее см.: с. 25—38). Среди «карандашных» записей сохранились вопросы и ответы, относящиеся к снам и видениям:

«<Вопрос:> У меня написана целая книга Снов — весьма сложных, аллегорических, иные понятны, другие загадочны. Некоторые как будто уже и сбылись — сны о Наполеоне III-м и прочие. Другия: о будущем состоянии России, о судьбе нашей планеты и пр. проч. — остаются еще как сновидения. — Можно ли эти сны показывать всем, или никому, или только некоторым и вообще как поступать с видениями и подобными вещами?

<Ответ:> <изображение креста> Лучше не показывать всем, а только тем, кому можно принести пользу или в ком уверен. Не нужно метать бисера. Все подобное должно служить *для благой цели*, а не для удовлетворения любопытства. Николай Отец <изображение креста>» (с. 29).

В другой тетради тот же вопрос повторяется:

«<Вопрос:> Может быть, и мне придется подвергнуться часу смертному врасплох и нежданно: а потому спрашиваю: Что мне делать с записками о снах, видениях и предсказаниях; можно ли о них (и кому?) говорить; можно ли их передать или сжечь?

<Ответ:> <изображение креста> Мне кажется, их передавать не должно, разве доверенному духовному лицу и то не светскому, а пустыннику или монаху; светский же человек, даже и священник, может употребить во Зло. Эту доверенность можно сделать лишь весьма осторожно. Иннокентий, архиепископ Херсонский и Таврический <изображение креста>» (с. 216—217).

Рукопись «Слова и видения» датирована 1822—1824 годами, «карандашные» записи, относятся, вероятно, к 1866 году, — то есть на протяжении 40 лет Глинка размышлял о возможности публикации своих записей. Умер он в 1880 году, так их и не опубликовал.

Created under the influence of biblical tradition, Glinka's views are devoted to the opposition between the East and the West, which correlate with Russia and Europe, and Russian's future prosperity. Glinka supposed his views to be the highest revelation. The writer's belief in the possibility of the contact with another world is confirmed by his psychography studies.

Keywords: *Glinka's creativity, views, psychography.*

Об авторе:

ВАСИЛЬЕВА Светлана Анатольевна — доктор филологических наук, профессор кафедры истории русской литературы Тверского государственного университета.

Е.А. Коноплева (Екатеринбург)

**Возможный сюжет в малой прозе
Д. Н. Мамина-Сибиряка**

В малой прозе Д.Н. Мамина-Сибиряка можно выделить своеобразный возможный сюжет, аналогичный тому, что С.Г. Бочаров обнаружил в романе А.С. Пушкина «Евгений Онегин». Герои произведений Мамина в критические моменты своей жизни внезапно провидят свое несбывшееся будущее и сожалеют о том, что упустили его. Возможный сюжет лежит в особой временной плоскости: это будущее, которое могло осуществиться в прошлом, но в настоящем мыслится как потерянная возможность.

Ключевые слова: *Д.Н. Мамин-Сибиряк, возможный сюжет, А.С. Пушкин, прошлое, настоящее, будущее.*

Термин «возможный сюжет» был введен С.Г. Бочаровым применительно к творчеству А.С. Пушкина, прежде всего — роману «Евгений Онегин». Исследователь отметил, что «осуществившийся между героями драматический сюжет, в котором они потеряли друг друга, как бы взят в кольцо неосуществившимся идеальным *возможным* сюжетом их отношений»¹. Каждое значимое событие пушкинского романа в стихах раскрывает перед читателем «веер возможностей»², различных вариантов развития действия и характеров персонажей. Возможный сюжет — это особая форма отображения будущего в художественном произведении, будущего в его вариативности, многовекторности. За счет возможного сюжета, по мнению С.Г. Бочарова, происходит расширение романной действительности, поскольку «*возможность* в романе Пушкина — и не только в этом романе, но вообще в творческом мире Пушкина, в его поэтической философии — имеет статус особой реальности, наряду с той реальностью, которая осуществляется»³. Возможный сюжет соответствует описанной М.М. Бахтиным романной концепции личности, но обнаруживается и в произведениях других жанров.

Можно предположить, что влияние творчества Пушкина и «Евгения Онегина», этой, по выражению Ю.М. Лотмана, «формулы русского романа», на последующую русскую литературу сказалось и в насле-

¹ Бочаров С.Г. О возможном сюжете: «Евгений Онегин» // Бочаров С.Г. Сюжеты русской литературы. — М.: Языки русской культуры, 1999. — С. 21.

² Там же. — С. 33.

³ Там же. — С. 22.

довании возможного сюжета, который, в частности, становится созвучным кризисному мироощущению конца XIX века. На рубеже веков возрастает необходимость в подведении итогов, общественных и личных. Неизбежное в таких случаях противоречие между ожиданиями и действительностью порождает возможный сюжет, сюжет сожалений о неслучившемся гипотетическом будущем, нередко — раскаяния и позднего взросления. Говоря о возможном сюжете в романе Пушкина «Евгений Онегин», С.Г. Бочаров концентрируется на центральной для этого произведения «ситуации неузнавания и разминовения героев»¹. Любовное несовпадение Онегина и Татьяны предопределяет проблематику многих произведений русской классики: от тургеневской «Аси» до чеховского «Дяди Вани». При этом утрата такого «близкого и возможного» личного счастья иногда сопряжена с невозможностью реализовать себя и в других сферах жизни. Так, к примеру, в чеховском «Дяде Ване» Войницкий одинаково сильно страдает оттого, что из него не получился Шопенгауэр или Достоевский, и оттого, что влюбился в Елену Андреевну слишком поздно, т.е. уже после ее замужества.

В прозе Мамина-Сибиряка ситуация любовного несовпадения также достаточно распространена, и с ней так или иначе связана большая часть возможных сюжетов Мамина, в чем можно усмотреть пушкинское влияние. Наиболее ощутимо следование пушкинской традиции, пожалуй, в рассказе «Неотправленные письма» (1897, цикл «Ноктюрны»). Герои рассказа Ксения и Сергей пишут друг другу по три письма, но ни одно из них — по разным причинам — не доходит до адресата. И в этой несостоявшейся коммуникации — причина всех зол. Герои вступают в заведомо неудачные браки, переживают разрыв со своими супругами. Финал рассказа отчасти открытый: ничто не мешает Ксении и Сергею объясниться, но их жизни уже разрушены, остается только заочно исповедоваться друг другу в неотправленных письмах и сожалеть о прошлом. Мамин-Сибиряк воспроизводит в рассказе «Неотправленные письма» не только основную ситуацию «Евгения Онегина», но и наследует пушкинскую симметрическую композицию. Письма читаются как исповедь, как реплики в виртуальном диалоге, отображающем разные этапы жизни персонажей: до брака, в браке и после распада их семей.

Итак, корни возможного сюжета в малой прозе Д.Н. Мамина-Сибиряка можно обнаружить и в литературной традиции, и в социально-историческом контексте конца XIX века. Влияли на Мамина и дра-

¹ Там же. — С. 21.

матические события его собственной жизни: смерть любимой женщины известной актрисы М.М. Абрамовой, болезнь дочери Аленушки, а также бытовая неустроенность, особенно тягостная для писателя в последние годы его жизни. И все же сама идея возможного сюжета впервые высказывается писателем еще в относительно стабильный период его жизни — в рассказе «Поправка доктора Осокина» (1885, «Уральские рассказы»). Устами доктора Осокина писатель проговаривает очень важную для него мысль о «жизни в возможности». Это и есть «поправка» доктора Осокина, которую он формулирует в своем научном труде: «Но тут <...> явилась новая поправка. До сих пор дело шло о фактах и явлениях существующих, бралась действительность, но есть целый ряд жизненных явлений, где эта жизнь затаилась и приняла омертвелые формы. В большинстве недостает ничтожных пустяков, какой-нибудь случайности, чтобы именно здесь-то и вспыхнул огонь накопившейся жизни, чтобы развернулась роскошная форма нового существования, — как считать эти дремлющие силы, жизнь в возможности? А между тем не считать их нельзя, потому что на них затрачена громадная энергия, может быть, в них-то и проявлялись бы высшие формы существования»¹. Поводом сделать «поправку» на «жизнь в возможности» становится для Осокина его личная драма. Старый холостяк, беззаветно преданный науке, доктор Осокин привык к одиночеству и давно не жалеет о несложившемся семейном счастье. Но после одного случайного разговора герой понимает, что вся его жизнь пошла не по тому пути после разрыва с Поленькой Эдемовой, когда-то знаменитой провинциальной актрисой, которая предпочла внимание богатых поклонников скромной семейной жизни с молодым доктором Осокиным. Таким образом, отправной точкой для создания возможного сюжета и размышлений о роли неосуществившихся возможностей в жизни человека опять же становится любовная драма. Осокин сходит с ума, постоянно воображая это несбывшееся будущее, говорит даже, что у него есть «дочь в возможности» и что она незримо присутствует в его жизни все эти годы.

Уже на основе «Поправки доктора Осокина» можно сделать вывод, что возможный сюжет у Мамина-Сибиряка не столько относится к прошлому, когда герой упустил возможность быть счастливым и найти себя, сколько *к настоящему, когда он осознал свою ошибку*. Возможный сюжет у Мамина-Сибиряка не растекается, как у Пушкина, от начала произведения к концу, отмечая все значимые события в жизни

¹ *Мамин-Сибиряк Д.Н.* Полное собрание сочинений в 12 т. — Петроград: Изд-е Т-ва А.Ф. Маркс, 1915. — Т. 4. — С. 298.

героев, а концентрируется в эпизодах нравственного прозрения, раскаяния. По-видимому, это связано и с жанровой спецификой малой прозы. Кроме того, возможный сюжет в прозе Мамина не предстает в виде многочисленных, разветвленных вариантов, это не «веер возможностей» (Бочаров), а чаще *один-единственный «правильный» вариант судьбы*. Жизнь маминских персонажей в таких случаях как бы останавливается в той временной точке, когда был совершен неверный выбор, и будущее раскололось на осуществившееся и возможное. Причем статус невоплотившегося возможного будущего как иной реальности сохраняется, поскольку только в этом идеальном варианте своей жизни человек внутренне совпадает сам с собой. Однако герои Мамина-Сибиряка нередко годами живут без особых душевных терзаний, не осознавая, что сами покaleчили свою жизнь, пока не наступает момент прозрения и не начинаются тщетные попытки все исправить. Именно так происходит в «Поправке доктора Осокина» и таких произведениях, как «Забытый альбом», «Неотправленные письма», «Папа», «Ученое горе», «Осенние листья» и т.д. Впрочем, иногда между совершением роковой ошибки и последующим раскаянием проходит не так много времени. Так, в рассказе «Кто хуже?» (1889) герой проявляет черствость по отношению к женщине, искавшей у него поддержки, а на следующий день узнает о ее самоубийстве и казнит себя за равнодушие, понимая, что мог спасти ее от рокового шага. Сюжет рассказа «Кто хуже?» вызывает в памяти эпизод перед дуэлью в «Евгении Онегине», когда Онегин, приняв вызов Ленского, раскаивается в своем поведении («Он мог бы чувства обнаружить, а не щетиниться, как зверь...»¹).

Возможный сюжет в творчестве Мамина-Сибиряка обладает и еще одной значимой особенностью: он постоянно стремится как бы прорасти сквозь действительность, осуществиться. Герои понимают, что в их теперешней жизни они утратили себя, и пытаются эту утрату восполнить. Поэтому нереализованные возможности в сознании героев предстают как нечто осязаемое, *сверхреальное*. К примеру, героиня рассказа «Ученое горе» (1892) Анна Петровна сожалеет, что не вышла замуж за бедного чиновника Горкина, который любил ее. После неудачного брака и разрыва с мужем она приходит в дом, где живет Горкин со своей семьей, и говорит жене Горкина, что это ее дом: «Анне Петровне казалось, что это она сидит у самовара, что это ее дети. Да ведь она здесь хозяйка, — это ее гнездо, свитое любовью. Ей вдруг

¹ Пушкин А.С. Полное собрание сочинений в 10 т. — Т. 5. — Л.: «Наука», 1978. — С. 107.

сделалось так легко и хорошо, и она тихо засмеялась от согревшего ее счастья»¹. Завершается рассказ самоубийством Анны Петровны. Как и в «Поправке доктора Осокина», в «Ученом горе» запоздалое раскаяние и желание исправить ошибку приводит отчаявшегося человека к помешательству, поскольку рассудок не выдерживает противоречия между должным и реальным. В самой «Поправке доктора Осокина» также есть эпизод, в котором герой пытается представить несбывшееся будущее как нечто реальное и осязаемое. Осокин приглашает к себе свою несостоящую жену Поленьку Эдемову и показывает ей комнату с обстановкой и нарядами, подходящими молодой девушке, говоря: «Это комната нашей старшей дочери»². В рассказе «Папа» (1893) главный герой Иван Петрович Самойлов внезапно осознает, что мог бы прожить жизнь иначе, т.е. завести семью, воспитывать детей, а не посвятить всего себя карьере. Это произведение входит в цикл «Детские тени», центральная тема которого — страдания и гибель детей по вине взрослых. В рассказе «Папа» «детские тени» — это тени нерожденных детей, которые могли бы называть Ивана Петровича папой (отсюда название): «Где же его дети, его семья? Все это принесено в жертву карьере, желанию устроиться с наибольшим комфортом, просто — собственному эгоизму... <...> Вдруг он... Нет, это было что-то невероятное, невозможное, дикое! Он услышал, как кто-то тихо и жалобно проговорил: папа. Да, он это слышал явственно и слышал, что это говорил детский голос, и другой детский голос ответил ему этим же словом. Иван Петрович точно застыл и не смел пошевеливаться, точно боялся спугнуть незримые детские тени...»³.

Тема нерожденных детей придает истинно трагический характер возможным сюжетам в творчестве Мамина-Сибиряка. Возможный сюжет не ограничивается только несложившимися любовными отношениями двух людей. Результат несостоявшегося романа — *целые человеческие жизни, оставшиеся в возможности*. В «Неотправленных письмах» о неродившихся детях пишет Ксения, уже будучи замужем, но все еще сожалея о расставании с Сергеем: «Я часто думаю о наших не осуществившихся детях, и мне делается грустно и больно, точно я кого-то обманула, очень близкого, дорогого. Бедные, милые детки, где вы? Какими бы вы были? Мне нравится о них думать, об этих неродившихся покойниках, и я тайно грущу»⁴. Так к героям Мамина-

¹ *Мамин-Сибиряк Д.Н.* Полное собрание сочинений в 12 т — Т. 10. — С. 269.

² Там же. — Т. 4. — С. 293.

³ Там же. — Т. 3. — С. 392—393.

⁴ Там же. — Т. 9. — С. 224.

Сибиряка приходит осознание собственной ответственности за судьбы других людей,вольно или невольно пострадавших по их вине.

В прозе Мамина есть и парадоксальный пример воплощения в жизнь возможного сюжета: в очерке «Осенние листья» (1889), входящем в одноименный цикл, Наталья Павловна Вихрева бросает своего доброго, но безынициативного мужа и убегает с Низовцевым (говорящая фамилия!), которого сама же и прочила в женихи дочери. За этим сватовством изначально стояло желание матери реализовать хотя бы через дочь свои мечты о счастье с сильным, хоть и беспринципным, мужчиной. В итоге возможный сюжет перестает быть возможным, реализуется. Поступок героини выглядит неоднозначным, хотя ее понимает и оправдывает даже покинутый муж. Но в финале возможный сюжет заново восстанавливается в правах. Вихрев, объясняя повествователю поступок жены, задается вопросом: что было бы, если бы их дочь все же влюбилась в Низовцева и стала соперницей матери? Отметим и еще один интересный факт: Вихревы, по словам автора, принадлежали к числу «интеллигентных перелетных птиц»¹, это бывшие «новые люди». И Наталья Павловна, предпочитая Низовцева Вихреву, окончательно расстается с юношескими идеалами. Героиня делает свой небезупречный с нравственной точки зрения выбор не в минутном ослеплении, не заблуждаясь относительно характера своего избранника. Низовец привлекает Наталью Павловну не только как мужчина, но и как человек, материально обеспеченный и умеющий добывать деньги. Очерк «Осенние листья» открывает еще одну вариацию маминских возможных сюжетов, хотя и менее распространенную в его творчестве. Героиня этого произведения сожалеет о своем прошлом не потому, что она совершила дурной поступок, а как раз потому, что не следовала своим, пусть даже эгоистическим, желаниям.

Таким образом, в творчестве Д.Н. Мамина-Сибиряка открытый для русской литературы А.С. Пушкиным возможный сюжет претерпевает существенную трансформацию. Мамин отчасти углубляет идею возможного сюжета, применяя ее к новым темам и ситуациям. Но если для Пушкина неосуществившиеся возможности многообразны и разнонаправленны (Ленский, если бы не погиб, мог бы стать великим поэтом или обыкновенным помещиком, вторым Дмитрием Лариным), то Мамин-Сибиряк концентрируется не на разнообразии вариантов, не на возможностях как таковых, а именно на их несбыточности, неосуществимости. Как уже было отмечено, возможный сюжет воплощает в себе будущее, принадлежащее прошлому и утраченное в настоящем. Кри-

¹ Там же. —Т. 10. — С. 242.

зисное, пессимистическое мироощущение человека, живущего на рубеже веков, заставляет подводить итоги и собственной жизни, и уходящей эпохи, а итоги эти подчас оказываются весьма плачевными. Именно поэтому возможный сюжет в прозе Мамина-Сибиряка приобретает иную функцию, чем у Пушкина, и выражает драматический разрыв, разлад между должным, идеальным и реальным, осуществившимся.

Изучение возможного сюжета в русской классике представляет собой весьма интересную перспективу, тоже своего рода литературоведческий «возможный сюжет», который включил бы в себя и исследование литературной традиции, уходящей корнями в творчество Пушкина, и монографический анализ художественного мира того или иного писателя, не обошедшего вниманием возможный сюжет, и выявление общих для некоей культурно-исторической эпохи мировоззренческих установок.

In D.N. Mamin-Sibiriyak's short stories one can single out a peculiar "potential plot", equivalent to the one found by S. G. Bocharov in "Eugene Onegin" by A.S. Pushkin. The main characters in Mamin's literary works suddenly foresee their might-have-been future and regret missing it. The potential plot is set in a peculiar time frame: it is a future which could have been realized in the past and which is regarded in the present as a lost opportunity.

Keywords: *D.N. Mamin-Sibiriyak, potential plot, A.S. Pushkin, the past, the present, the future.*

Об авторе:

КОНОПЛЕВА Екатерина Александровна — доцент кафедры русской литературы Уральского федерального университета им. первого Президента России Б.Н. Ельцина.

**Футурология и ретроспекция:
«ненастоящее будущее» в фантастических
текстах русских исторических романистов¹**

Статья посвящена фантастическим текстам, созданным известными историческими романистами. Изображение будущего позволяет откорректировать литературоведческие дуальные модели темпоральности.

Ключевые слова: репрезентация, исторический роман, фантастика, Г. П. Данилевский, В. И. Крыжановская, темпоральность.

Первоначальный замысел этого текста связан с материалом, который обсуждался на конференции «Настоящее как сюжет»². Исследуя исторический роман — один из наиболее формализованных и обстоятельно описанных жанров классической русской литературы, мы обнаруживаем массу авторов, репутация которых связана почти исключительно с этим жанром, предполагающим описание прошлого. Но в наследии таких сочинителей почти всегда присутствуют и сочинения о настоящем. Вполне логично предположить и наличие текстов о будущем, текстов, для репутации авторов тоже не ключевых, не очень заметных и не популярных, но при этом текстов, представляющих огромный интерес для исследователя. Ведь обращение к таким сочинениям позволяет представить все богатство опытов осмысления темпоральности в литературе; и прошлое, и настоящее, и будущее становятся элементами целостной репрезентации времени.

И я предполагал ограничиться классификацией текстов и описанием базовых моделей. Но чтобы избежать перечислений и тезисного изложения, я вынужден буду сосредоточиться на нескольких примерах, показав, в чем специфика изображения будущего и как автор, мыслящий историческими категориями, репрезентирует необычный материал.

¹ Исследование проведено в рамках гранта Президента РФ для государственной поддержки молодых российских ученых — докторов наук (МД-3162.2014.6).

² См.: Сорочан А.Ю. Не только прошлое: произведения о современности в наследии исторических романистов XIX века // Настоящее как сюжет: Материалы международной научной конференции. — Тверь: Изд-во М.Ю. Батасовой, 2013. — С. 29—35.

Традиционно обращения к будущему в текстах историков имеют игровой характер (достаточно вспомнить упражнения в альтернативной истории, появившиеся впервые еще у Тита Ливия); исключение составляет будущее героев, которое подчеркнуто драматизируется. Как правило, мы не можем говорить о «научной фантастике» применительно к текстам XIX века, да и вообще понятие о «фантастическом» достаточно размыто, особенно во второй половине столетия. Мы находим в текстах немало примеров и апокалиптических пророчеств, и изображений «повторяющегося настоящего» - в общем, различные варианты привычных литературоведам линейных или циклических картин мира.

Однако темпоральность обретает и иные формы. Вот, к примеру, рассказ Г.П. Данилевского «Жизнь через сто лет» (1868). Напомню, что это произведение было включено в цикл «Святочные рассказы» («Святочный Декамерон») и соседствовало с сочинениями разных жанров. Для признанного исторического романиста данная книга стала возможностью под одной обложкой собрать малую прозу – и детективный рассказ о Шешковском «Мертвец-убийца», и итальянскую легенду «Старые башмаки», и украинское предание «Разбойник Гаркуша»; все это оказалось рядом с более традиционными святочными рассказами – такими, как «Божьи дети» или «Счастливый мертвец».

«Обширный идеальный мир», в котором обретается главный герой, молодой человек по фамилии Порошин — самое подходящее пространство для конструирования будущего. В «особом заколдованном кругу» соседствуют деисты и натуралисты, медиумизм и забота о здоровье, физика и расовые проблемы. При построении будущего литератор использует те же приемы, что при репрезентации прошлого: необходим максимальный охват явлений, что при небольшом объеме фантастических текстов приводит к хаотической организации повествования. В «Жизни через сто лет» мы сначала узнаем об увлечении Порошина «физикой», потом — о шарлатанах-спиритуалистах, о реакции публики, об «американских» способах рекламы. Перед нами традиционный беллетристический текст, построение которого отличается своеобразным энциклопедизмом.

Собственно, визит в будущее начинается очень не скоро. Ему предшествует визит к армянину, долгое описание приготовлений и самого средства (чудесных зерен-пилюль). Это занимает значительную часть рассказа, что могло бы показаться странным, если бы не установка на создание «привычного» детализированного описания. Будущее подчиняется тем же установкам на «воспроизведение реального»,

которые преобладают и в описании настоящего. Но сам визит «через сто лет» заслуживает и более подробной характеристики.

Первые мысли героя в будущем: «...ведь люди XX века сразу его распознают... Что у него с ними общего? И как эти новые люди встретят его обороты мыслей, речения, слова? “Надо спросить книжную лавку, — решил на площади Порошин, — кабинет для чтения, а лучше всего кафе-ресторан”»¹. Обратим внимание на текстоцентричность создаваемого мира — несмотря на все стремление к точности воспроизведения, будущее остается чистой словесной конструкцией. Сюжет рассказа в дальнейшем и строится на воспроизведении фраз из книг и газет будущего — от описания «срединного моря Африки, устроенного на месте бывшей песчаной Сахары, куда напустили воду из более возвышенного Средиземного моря», до характеристики «ныне угасшей династии Гамбеттидов» (с. 22).

Основу описания составляют традиционные расовые установки, отождествление расы и нации позволяет автору сохранить некие вневременные константы, обеспечивающие единство восприятия настоящего и будущего. Картина 1968 года в Париже довольно проста — Китай захватил Америку и Европу, богдыхан возвел на престол династию Ротшильдов. Националистические стереотипы преобладают в тексте; это касается не только изображения китайцев и евреев, но и французов. В эпоху Ротшильда XII «евреи-адмиралы командовали французским флотом в океанах <...>, евреи-министры, с президентом в пейзах и в ермолке, встречали правящего Европой богдыхана». А парижане XX века сохраняют легкомыслие и наивность современников героя: «Зато мы избавились от царства адвокатов... Нет больше адвокатов! Есть только прокуроры и милующий Богдыхан» (с. 31).

Все это было бы лишь забавным пустяком, артефактом из разряда «предтеч жанровой литературы». Но замечу, что многие формулы, которыми характеризуется в рассказе европейская политика, восходят к тексту иного жанра, к «Письмам из-за границы», которые Данилевский печатал в «Вестнике Европы» в 1867 году. Там мы обнаруживаем и засилье евреев, и обилие векселей, и технические новшества, и развеселых парижан. правда, одного нюанса в прототексте мы не найдем. В путевых очерках нет апологии величия России. А в фантастическом рассказе... Позволю себе процитировать: Россия, «к его утешению, уцелела в этой общей ломке, вследствие своего дружеского китайцам нейтралитета, который она объявила во время нашествия жителей Не-

¹ Данилевский Г.П. Собрание сочинений. — Изд. 8-е. — СПб.: А.Ф. Маркс, 1901. — Т. 19. — С. 22. Далее цитируется по этому изданию с указанием страниц в тексте.

бесной империи на Европу, — в отместку Англии за Пальмерстона и его преемников, Франции — за Наполеонидов, Австрии — за ее вечные измены и предательства и Германии — за Бисмарка, “прижимавшего славян к стене...” <...> Богдыхан, за дружбу к России, дав средство славянам окончательно изгнать турок в Азию (“Вон до какого времени была эта возня!” — подумал Порошин) и образовать на Балканском полуострове отдельную славяно-греческую дунайскую империю, дружественную России, не мешал и русским исполнить их последний, главный долг... Русские, как гласил календарь, благодаря железной дороге, устроенной от Урала до Хивы и нового передового поста китайцев на западе до Афганистана, разбили англичан в Пешаваре, выгнали их из Восточной Индии и устроили третью российскую столицу в Калькутте» (с. 25). Потрясающий реваншизм, очевидный в этом тексте, ничем не отличается от новейших романов про «попаданцев» или схематичных текстов про «войны будущего». Темпоральность интерпретируется в терминах национальной исключительности; именно расовый подход позволяет выстроить непротиворечивую картину из всех элементов будущего; такой опасности противоречий мы не находим в текстах о настоящем.

В финале рассказа «реалисты» — французы сталкиваются с идеалистом – Порошиным, который, варьируя тезис «так вам и надо», объясняет, как идея «пользы» уничтожила все великое, высшее, что было в мире. И, конечно, текстоцентричность сочинений о будущем видна и в других протофантастических сочинениях XIX века, в профетических рассказах исторических романистов, даже в тех из них, которые к святочному циклу не принадлежат. Среди рассказов на евангельские сюжеты великое множество текстов — предсказаний, основанных не на апокалиптических пророчествах, а на воспроизведении линейного очерка Священной истории и закономерностей «высшего смысла». Можно в этот ряд поставить тексты Д. Мордовцева, В. Авенариуса, фантастические рассказы Вс. Соловьева и В. Желиховской...

Впрочем, эти последние случаи приводят нас уже к иным, значимым для конца века опытам осмысления темпоральности. Ощущение фиктивности истории усиливается в беллетристике 1880-х гг., когда в нее проникают «такие атрибуты идеологии авангардистского искусства, как приоритет вымысла над фактом, искушение тайнами древности, потребность в мистификациях, смещение идеала в сторону запредельного»¹. И это ведет к новой интерпретации связи времен. История ста-

¹ Сенкевич А. Е.П. Блаватская и Вс.С. Соловьев // *Соловьев Вс.С. Современная жрица Изиды.* — М: Республика, 1994.

новится условностью, чистым вымыслом, подлежащим либо развенчанию, либо восторженному развитию. История по существу оказывается частью мифологии; все прошлое сводится к более или менее разветвленному варьированию мифологических сюжетов, которые существуют вне времени, они по сути вечны.

Репрезентация последовательности времен как единого вымысла, скрывающего древнюю эзотерическую истину, обнаруживается в текстах авторов, так или иначе близких Е.П. Блаватской, например, у Желиховской или — гораздо очевиднее — В.И. Крыжановской-Рочестер. Между фантастическими и историческими романами последней весьма сложно провести границу. Книги об истории Древнего Египта, Греции и средневековой Европы написаны в одной манере — занимательный сюжет служит лишь средством указать на лежащие вне исторической реальности удивительные свойства человеческого духа.

Сама композиция романов — нанизывание псевдоисторических включений, частая смена повествователей, быстрое перемещение из одной эпохи в другую — указывает на необязательность исторической интриги. Сказка свободно сменяет историческое повествование. Наиболее показательным в этом отношении «Бенедиктинское аббатство» (1908). Уже первая фраза вводит в тот оригинальный псевдоисторический мир, в котором разворачивается действие большинства романов Крыжановской¹: «В то время, когда я стал себя помнить (рассказ этот относится к началу XII века), мне было четыре или пять лет и я совершенно не знал, кто были мои родители и где я родился»². В романе три части — исповеди трех героев; для всех трех прошлое представляется чем-то неведомым и непознаваемым. История загадочна, в ней нет и не может быть точности. Все страдания героев — от неведения; прошлое скрыто от них, и единственное спасение — в грядущей Вечности. Именно высшая реальность сообщает смысл существованию; прошлое ни для настоящего, ни для будущего особого значения не имеет и является только источником захватывающих сюжетных коллизий.

¹ Была ли Крыжановская медиумом и надиктовывал ли ей романы дух графа Рочестера — в данном случае неважно, как не важен для нас вопрос о том, существуют ли тибетские Махатмы, сообщавшие фантастические сведения Блаватской. Литература по данному вопросу обширна, но об особенностях исторических представлений авторов она ничего не сообщает. См., напр.: *Снаговский М.* Литературные заметки // Вешние воды. — 1916. — № 7—8. — С. 145—147; *Харитонов Е.* Первая фантастическая леди // Энциклопедия фантастики / Под ред. Вл. Гакова: — Электронное издание. — 1996.

² *Крыжановская-Рочестер В.И.* Бенедиктинское аббатство. — М: Терра, 1996. — С. 11. Далее это издание цитируется с указанием страниц в тексте.

Впрочем, излагаются эти коллизии особым образом. В романе Крыжановской присутствуют весьма подробные описания рыцарских турниров, состязаний миннезингеров, уклада бенедиктинского монастыря — но все это остается неким общим фоном романтического повествования со множеством преступлений и таинственных событий. Когда же речь заходит, например, об истории семьи, мы вместе с героем получаем следующую информацию: «Ваш прадед, как и все ваши предки, назывался Гуго. Граф был уже в известном возрасте, когда он осадил и взял замок; название я забыла. Рыцарь, владелец замка, попал в плен, но дочь его, благородная Иоланда, бросилась в ноги вашему прадеду и умоляла освободить отца. Когда ваш прадед увидел ее, все черти вошли в него» (143). Описание деятельности неземных сил оказывается более детальным, чем изложение посюсторонних событий. В «исторических» пассажах автор избегает хронологических или географических указаний, насколько возможно. Для сказки история становится досадной помехой. Даже немногочисленные упоминания о древней истории связаны не с апелляцией к опыту прошлого, а с тем же действием потусторонних сил. Гуго фон Мауффен не просто уподобляется Тиберию — в него вселяется дух римского императора: «Для сохранения красоты и вечной молодости я пил кровь новорожденных детей и принимал ванны из человеческой крови, а чтобы достать нужные мне жертвы, хватал все, что попадалось под руку» (с. 149). Подобные «ужасы» пугают не более, чем соответствующие пассажи в сказках — Крыжановская создает не образ «мрачного средневековья», а характеристику «заблудшей души», злключения которой завершаются в невообразимо далеком будущем.

Именно спасению души посвящены почти все исторические романы Крыжановской. Три исповеди в «Бенедиктинском аббатстве» выстроены весьма изобретательно, одни и те же события описаны с разных точек зрения, сюжет захватывает. Но все это — только описание печальной земной истории, предшествующей важнейшему событию, представленному в финале книги: «Преступные духи приближались к светлому кругу, где провозглашен незыблемый закон возмездия страданием за страдание» (с. 264). Земная история остается прологом к небесной и потому иллюзорна, важна разве что с точки зрения испытания «заблудших душ». Естественно, воссоздание истории сводится к собиранию увлекательных сюжетных поворотов, никак не связанных с конкретной эпохой.

Иллюзорность временных границ раскрывается в романах Крыжановской, действие которых разворачивается сразу в нескольких эпохах. В романе «Два сфинкса» (1900) история Древнего Египта «ожива-

ет» сначала в эпоху римского владычества, а затем в наши дни. Впрочем, это касается только коллизий, связанных с миром духов: одни и те же души переживают несколько воплощений, и этот нехитрый прием позволяет установить вневременные связи. Фантастический сюжет включает себя непрменные размышления о невозвратном исчезновении «былого»: «Судьба Мемфиса свершилась. Мало-помалу он должен был стусеваться перед варварством людей и песком пустыни до той поры, когда жадное и любопытное поколение не придет рыться в его песчаном саване, отыскивая обломки истории его бывшего величия»¹. Этой судьбы могут избежать только бессмертные души. О них и пишет Крыжановская; основа ее книг — не связь времен, а то, что лежит вне времени. История же — условность, преходящая и занимательная в силу предлагаемых сюжетных возможностей. Исторические обстоятельства только мешают проявлению высших свойств бессмертной души. Внешне занимательный сюжет «Двух сфинксов» также сводится к освобождению души Альмерис, которая в конце концов сообщает: «Я свободна! До свидания в нашем общем отечестве!»²

В других романах этот же вневременный сюжет воспроизводится с использованием антуража различных стран и эпох (средневековая Лифляндия, Чехия, древняя и современная Россия). В пенталогии «Маги» (1901—1916) Крыжановская демонстрирует всю условность истории человечества. Тайные властители Земли, направлявшие духовное развитие людей, не в силах помешать уничтожению планеты. В финале они погружают уцелевших на космические корабли — и отправляются на новую Землю, где вся история будет повторена по новой, с исправлением ошибок ради достижения известной цели. Циклическая модель не свойственна творчеству Крыжановской; но и линейность ее построений весьма условна: душа, минувшая цепь перерождений, приближается к высшему миру и сливается с Абсолютом. Естественный вывод из этого — эфемерность земной истории.

Грань между историей и фантастикой, между прошлым и будущим в таких «условно-исторических» текстах стирается. Например, Л.И. Шаховская в начале XX в. создала огромный цикл романов и повестей из истории древнего мира. Весь этот «сериял» построен как исследование мифологии, раскрытие ее корней. Анализируются предания древнего народа, автор подробно реконструирует их и как бы отказывается от собственных суждений. «Богов у япигов еще не было; они чествовали мертвецов, веря в вечность души, а теперь, на новосе-

¹ Крыжановская В.И. Два сфинкса. — М.: РИПОЛ Классик, 2003. — С. 36.

² Там же. — С. 280.

лье, чествовали друг друга — души еще живых людей»¹. Первоначально романы Шаховской кажутся обстоятельной реконструкцией древнего мира с учетом научных данных. Но система исторических деталей на самом деле воссоздает не образ мира, а образ верований: «Первую идею о гребне дикарям дал, конечно, рыбий позвоночник с костями, которые они додумались с одной стороны уничтожить, а с другой надлежащим образом выпрямили и вделали в деревяшку, обмазанную клейким веществом древесной смолы и глиной»². Большей частью автор демонстрирует абсолютное слияние с материалом; в итоге верования древних народов становятся основой совершенно ирреальной картины мира. Ироничное отношение к «дикарям» встречается очень редко: «Хозяева напрасно бились над своим будущим гением долгое время, пока кто-то из внешних зрителей не надоумил их вынуть из коробки камень, заложенный туда для постановки кувшина и факела»³.

Древняя история воспринимается как нечто совершенно противоположное истории новой. Шаховская пишет о людях, чувства и мысли которых предельно далеки от известных читателю: «Они любили детей, но не тем чувством, как любят люди цивилизованные; у диких япигов имелись своеобразные ощущения любви или жалости к ближним. Им казалось, что самое лучшее благо для детей есть не сохранение их жизни, а доставление им могущества и вечного почета памяти из рода в род почти наравне с памятью Пара». И рассказ об этих людях рассматривается как чистый вымысел — за исключением религиозно-этической составляющей.

Шаховская обращается в романах к древнейшим религиям, фантастичным, но тем не менее обнимающим всю жизнь людей далекой эпохи. Культ еще «не развился в подробностях, состоял лишь из главной сущности». Эту сущность и рассматривает Шаховская, прослеживая ее усложнения, изменения и вырождение. Именно к этому выстраиванию фантастической истории верований и сводится ее историческая концепция. Три главы уделяется описанию того, как появляются статуи Ларов и Пенатов, заменивших заживо погребенных людей. И эти статуи становятся частью культа, частью окружающего людей вымысла, все более сливающегося со сказкой: «Япигам последовавших времен мнилось, что именно в них-то и сидят, в этих болванах, домашние боги, а откуда они взялись, низший персонал домочадцев альбунейской усадьбы не ведал про то». Ту же систему переноса качеств

¹ Шаховская Л.И. На берегах Альбуны. — М.: Терра, 1997. — С. 34.

² Там же. — С. 43.

³ Там же. — С. 65.

и событий с реального героя на вымышленных Шаховская обнаруживает у Гомера и Вергилия. Ведь культ римлян-латинов основан на культе япигов — «суровый и мрачный, как они сами». Выработка отвлеченных идей рассматривается весьма подробно; но к антропологии построения Шаховской не имеют никакого отношения. В своих рассуждениях автор движется не от реального к общему, а по кругу, повторяя общие идеи.

Парадоксальным образом все явления духовной жизни интерпретируются как возвращение, даже вопреки исторической логике: «В этих верованиях слышен отзвук забытых, искаженных язычниками Библейских Истин, которые заблудшему человечеству всегда подсказывал, напоминал его духовный инстинкт»¹. Вечная истина существует, ею организуется духовная жизнь. И даже если проявления духовной жизни от заявленного идеала далеки — автор стремится связь установить. Отсюда и противоречия, и библейские аналогии, в данном случае не вполне уместные: «повторяющийся в человечестве эпизод Каина с Авелем мешал честному ходу вопрошания судьбы»².

Мы можем привести и другие примеры установления новых связей прошлого, настоящего и будущего в текстах писателей, которых мы привыкли считать историческими романистами. Но именно изображение будущего позволяет нам подкорректировать литературоведческие дуальные модели темпоральности. Исходная филологическая установка, кажется, ясна. Э. Бенвенист напрямую связывал темпоральность с практикой высказывания: «Высказыванию обязана своим появлением категория темпоральности, а из категории настоящего рождается категория времени»³. И мы видим, как модель будущего создается с оглядкой на настоящее. Но изучением циклических (эллинистических) и линейных (христианских) темпоральных конструктов мы ограничиться не можем. «Восстание против обоих типов темпоральности» вслед за Анри-Шарлем Пюэшем именуют «гностической интерпретацией времени»⁴; освобождение от ловушки земного мира — вот чем становится изображение будущего. И литератор, воспроизводящий традиционные модели, стремится и сохранить базовые установки, и преодолеть их ограниченность. Так рождается «условное будущее», которое, может, и не будущее вовсе.

¹ Там же. — С. 96.

² Там же. — С. 243.

³ Бенвенист Э. Общая лингвистика. — М.: Прогресс, 1974. — С. 315.

⁴ См.: Puech Ch.-H. En quete de la Gnose. — V. 1: La Gnose et le temps. Paris: Gallimard, 1978. — P. 244.

«Трансформация темпоральности из исторической в мессианскую»¹ не исчерпывает сложности процесса. И для точной характеристики метаморфоз временных категорий мы должны обращаться и к маргинальным текстам и авторам. В мире, где время разворачивается перед нами, возможны лишь сложные случаи. И если мы не откажемся от их исследования, то можем неожиданным образом приблизиться к постижению закономерностей репрезентаций времени.

The article is devoted to fantastic texts, created by the famous historical novelists. The image of the future allows to adjust the literary dual model of temporality.

Keywords: representation, historical romance, fantasy, G.P. Danilevsky, V.I. Kryzhanovskaya, temporality.

Об авторе:

СОРОЧАН Александр Юрьевич – доктор филологических наук, профессор кафедры истории русской литературы Тверского государственного университета.

¹ Ямпольский М. Живописный гнозис // Новое литературное обозрение. № 122. — 2013. — С. 237.

Метафизика сна в поэзии С.Д. Дрожжина

В статье анализируются функции мотива сна в лирике русского поэта С.Д. Дрожжина (1848—1930) в контексте онтологического идеала русского крестьянства.

Ключевые слова: сон, сновидение, крестьянство, идеал, бытие, С.Д. Дрожжин.

Мотив сна в русской литературе имеет давние традиции и всё чаще становится предметом литературоведческих исследований. А.М. Ремизов, анализируя сны в произведениях А.С. Пушкина, Н.В. Гоголя, М.Ю. Лермонтова, И.С. Тургенева и Ф.М. Достоевского, подчёркивал бытийную всеобъемлемость и временную безграничность сна:

«В снах не только сегодняшнее — обрывки дневных впечатлений, недосказанное и недодуманное; в снах и вчерашнее — засевшие неизгладимо события жизни и самое важное: кровь, уводящая в пражизнь; но в снах и завтрашнее — что в непрерывном безначальном потоке жизни отмечается как будущее, и что открыто через чутьё зверям, а человеку предчувствием; в снах даётся и познание, и сознание, и провидение; жизнь, изображаемая со снами, развёртывается в века и до веку»¹.

Отсюда вытекает естественный вывод: каждый писатель, опираясь на предшествующие эстетические опыты воплощения сна в литературе, вносит в его интерпретацию и способы репрезентации что-то своё, — исходя из мировоззрения и принятой им системы принципов, воссоздающих художественную реальность.

В лирике поэта-крестьянина и самоучки Спиридона Дмитриевича Дрожжина (1848—1930) мотив сна является не сквозным и постоянным, а скорее эпизодическим. Тем не менее, сон и сопутствующие ему сновидения, запечатлённые в его стихотворениях, вносят существенные штрихи в особенности мироотражения, обусловленные как ментальностью русского крестьянства в целом, так и творческой индивидуальностью Дрожжина-поэта.

Иногда сон в его произведениях выступает в качестве жанро- и сюжетообразующего принципа, например, «Сон малютки» (1872), «Во сне ты мне, милая, снилась...» (1873), «Сон труженика» (1875), «Сон» (1882). Уже только в них представлено функциональное многообразие сна. В первом стихотворении сон ассоциируется исключительно со

¹ Ремизов А.М. Огонь вещей. — М.: Советская Россия, 1989. — С. 144.

смертью маленького ребёнка, столь типичной для русской крестьянской семьи до революции:

Тихо в бедной хате,
На столе сосновом
Спит-лежит малютка
В гробике тесовом...¹

Второе стихотворение представляет собой воспоминание о сильном любовном волнении, вызвавшем состояние счастья. Антитеза «сон—явь», реализующаяся в момент пробуждения, драматизирует невозможность возвращения к этому переживанию, его повторения:

Во сне ты мне, милая снилась,
Как будто бы с прежней любовью
Ты русой головкой склонилась,
Припав к моему изголовью.

Проснувшись, я долго напрасно
Хотел бы сном прежним забыться,
Чтоб также, о друг мой прекрасный,
Твоей красотою упиться.²

В третьем стихотворении труженик видит во сне свою родину в её повседневной реальности; здесь поэт сознательно акцентирует внимание на перечислении в сугубо конкретных приметах природных, бытовых и трудовых реалий крестьянской жизни:

...Хата знакомая снится,
Мать на родной стороне.
Ночью в промёрзлые окна
Зимняя вьюга слышна...
Матушка тянет волокна
Из шелковистого льна.
Летом и в жар, и в ненастье
Полям, родная, идёт,
Песню про горе-злосчастье,
Грустную песню поёт...³

¹ Дрожжин С.Д. Стихотворения. 1866—1888. — Третье, значительно исправленное и дополненное издание, с портретом и записками автора о своей жизни и поэзии. — М.: Типо-литография Т-ва И.Н. Кушнерёв и К°, 1907. — С. 154.

² Там же. — С. 159.

³ Там же. — С. 190.

Наконец, в стихотворении «Сон» поэт вспоминает и переосмысливает свою жизнь и предназначение, используя явно романтический контраст:

*Однажды мне снился загадочный сон,
Что будто я горцем рождён,
Стою на вершине кавказской скалы,
Гляжу, как летают орлы
И как, отражая в себе облака,
В ущелье бушует река, —
И льётся в долину к цветущим лугам,
К спокойным она берегам.
И вспомнил я годы, прожитые мной
В боренье с житейскою тьмой,
В стремлении к венному миру, когда
Меня окружали вражда
И злоба людская за то, что имел
Горячее сердце и пел
Я песни о счастье и братстве людей
Суровой отчизны моей¹.*

Мы обратимся к тем стихотворениям С.Д. Дрожжина, в которых сон соотносится с будущим, что даёт возможность глубже понять идейные основы творчества поэта. Обычно в его произведениях подобного рода картины сновидений образуют хронологически развёрнутый сюжет.

Тяжёлая жизнь русского крестьянства сформировала у поэта тягу к идеалу бытия, своеобразному «мужицкому раю», отсутствующему в настоящее время в его повседневной жизни. В стихотворении «Стансы» (между 1904—1906) лирический герой Дрожжина, подчёркнуто отождествляемый с самим поэтом («Я засыпаю крепким сном»²), описывает видимый во сне идеальный мир, который складывается из конкретных и одновременно обобщённо-типичных ситуаций, как то:

— материальный достаток и психологический комфорт крестьянина: «Довольство полное мне снится, // Где всё поёт и веселится»;³ «Ни с кем не знается нужда // И не живёт ни с кем забота»;⁴

¹ Там же. — С. 361.

² *Дрожжин С.Д.* Заветные песни. Стихотворения 1904–1906 гг. — М.: Типо-литография Т-ва И.Н. Кушнерёв и К°, 1907. — С. 25.

³ Там же. — С. 25.

⁴ Там же. — С. 26.

— всеобщая грамотность населения и возможность учиться: «Крестьянин в школе обучён, // Свободно пишет и читает, // И в той же школе деток он // С большой охотой обучает»;¹

— непрерывность физической жизни крестьянского сословия и его духовный рост: «За поколеньем поколенья // Крестьянство славное растёт»;²

— искренний, жертвенный патриотизм, постоянная готовность послужить Отечеству: «И, если нужно, на служенье // Любимой родине идёт, // И служит ей, кто как умеет, // Ни сил, ни жизни не жалеет»;³

— радость свободного труда: «Начнётся летняя страда, — // В полях везде кипит работа; <...> Лишь солнце сядет за горой, // Идут все весело домой»⁴.

Эти мечты не были утопическими. Каждое поколение крестьян ждало и верило в наступление счастливых времён, и эта вера, подпитанная, разумеется, православием, укрепляла духовные устои личности, помогала справляться с неблагоприятными или даже бедственными обстоятельствами, частыми для сельского труженика (неурожай, голод, смерть коня и т.п.). Для воплощения этой веры Дрожжин использует в «Стансах» широко распространённую природную символику и приём контраста. Засыпает лирический герой (= поэт) «под шум дождя, под грохот бури»⁵, а снится ему «солнце на лазури, // Тепло и свет в краю родном»⁶. Отметим, что «тепло» и «свет» являются здесь не отвлечёнными клише, а напрямую связаны с образом Богородицы, несущей людям Божественные тепло и свет. К тому же «тёплый» по церковнославянски означает «горячий» (о душе) и «усердный» (заступник перед Богом)⁷. Композиция «Стансов» кольцевая: «Я просыпаюся чем свет, // Гляжу в окно: там буря злится...»⁸, однако это онтологическое кольцо разрывается: «И чуть-чуть брезжится рассвет»⁹. Заключительные строки «Но даль вся тьмой ещё одета // И знать не

¹ Там же. — С. 25.

² Там же.

³ Там же.

⁴ Там же. — С. 26.

⁵ Там же. — С. 25.

⁶ Там же. — С. 25.

⁷ *Седакова О.А.* Словарь трудных слов из богослужения: Церковнославяно-русские паронимы. — М.: Греко-латинский кабинет Ю.А. Шичалина, 2008. — С. 355.

⁸ *Дрожжин С.Д.* Заветные песни. Стихотворения 1904—1906 гг. — С. 26.

⁹ Там же.

скоро до рассвета...»¹ всё-таки содержат надежду крестьянина на лучшую долю, которая неизбежно наступит так же, как наступает рассвет. Социальный оптимизм Дрожжина здесь приглушён, но твёрд и стоек. Ведь рассвет — это восход солнца, которое издревле почиталось славянами как источник жизни, тепла и света, а в христианстве солнце уподоблялось свету, исходящему от Христа.

Однако гораздо чаще в форме сновидений поэт выражает трагическое мировосприятие, связанное с крестьянским социумом. В стихотворном рассказе «Над колыбелью» (1881) сон крестьянки, чей муж отправился на заработки в Санкт-Петербург, превращается в мрачное пророчество о его смерти в чуждом, мрачном городе, психологически мотивированное предчувствием:

В думах по-прежнему ждёт
Мужа из дальней сторонки.
Нет, не вернётся он к ней,
Сердце не даром тоскует
И средь бессонных ночей
Грудь молодую волнует².

Предчувствие горя в реальности находит завершение во сне, где появляется стая ворон — предвестников несчастья, в том числе смерти:

Снился не даром ей сон:
Будто, отколь ни взялася,
Чёрная стая ворон
И над избою взвилася;
Села на крышу, потом,
Каркнув, из виду пропала,
И перед нею с крестом
Насыпь могильная встала.
Нет, не пройдёт этот сон
С карканьем вещей ворон³.

С мотивом сна у Дрожжина связаны и апокалипсические мотивы. В неопубликованном стихотворении «Сон» (около 1918) поэту снился

...старый, старый храм
Народу много было там
И я усердно с ним молился,

¹ Там же.

² *Дрожжин С.Д.* Стихотворения. 1866–1888. — С. 341.

³ Там же. — С. 341—342.

Порой вздыхая глубоко,
Что мне живётся нелегко.
И что я жизнью утомился...¹
Затем поэт неожиданно видит
...девы лик прелестный;
Она с улыбкою небесной
Как будто бы ко мне
Вдруг подошла,
И я два белые крыла
У ней увидел за плечами².

Этот образ святой Девы, скорее всего, восходит к 12-й книге Откровения Иоанна Богослова, где говорится: «И родила она [жена] младенца мужеского пола, которому надлежит пасти все народы жезлом железным; и восхищено было дитя её к Богу и престолу Его» (Откр 12:5). Сама же она, спасаясь от дракона, бежала в пустыню, где было её место, приготовленное Богом, и «питали её там тысячу двести шестьдесят дней» (Откр 12:6). В это время на небе произошла битва дракона и архангела Михаила. Дракон пал и стал вновь преследовать жену, которой были даны «два крыла большого орла, чтобы она летела в пустыню, в своё место от лица змия и там питалась в продолжение времени, времён и полвремени» (Откр 12:14).

После этого
Мы от народа отделились
И поднялися к небесам;
И долго-долго с нею там
Никем незримые носились...
Когда же снова опустились,
Я не узнал своей земли,
Над нею гады копошились
И пресмыкались в пыли.
Мне стало страшно.
Где же люди?
Мертва родная сторона...
И рвётся вздох стеснённой груди,
И просыпаюсь я от сна³.

Существует несколько богословских толкований образов жены, сына, змия и крыльев в Откровении. Вряд ли Дрожжин имел в виду

¹ РГАЛИ. — Ф. 176. — Оп. 1. — Ед. хр. 48. — Л. 3об.

² Там же. — Л. 3об.

³ Там же. — Л. 4.

какое-либо из них конкретно. Замысел стихотворения «Сон», по нашему мнению, заключает в себе аллегория, довольно безыскусную альтернативную реальность. Сновидение поэта воплощает мрачные последствия Октябрьской революции, творцы и исполнители которой начали активно искоренять православие в России. Исход этой борьбы для Родины удручающий — царствование гадов, т.е. пресмыкающихся, которые в Библии считаются нечистыми (Лев 11:20, 29, 30, 41, 42).

Мы вправе говорить о метафизике сна в лирике С.Д. Дрожжина, поскольку он реализуется не только в традиционном бытовом плане, но и приобретает полярные идейно-художественные и эмоциональные модификации — от воплощения идеального бытия крестьянина до гибели православной России в целом. Последним поэт тяготеет к философскому мироотражению, излагая собственные взгляды на актуальные проблемы современности в доступной ему образной форме.

In the article are analyzed functions of motive of a dream in lyrics of the Russian poet S.D. Drozhzhin (1848—1930) in a context of an ontologic ideal of the Russian peasantry.

Keywords: *dream, peasantry, ideal, life, S.D. Drozhzhin.*

Об авторе:

БОЙНИКОВ Александр Михайлович — кандидат филологических наук, доцент кафедры журналистики, рекламы и связей с общественностью Тверского государственного университета.

С.В. Фролов (Санкт-Петербург)

«Интонационные прорицания» или «будущее как сюжет» в музыкальной драматургии классических русских опер: «Жизнь за царя» М.И. Глинки, «Борис Годунов» М.П. Мусоргского и «Евгений Онегин» П.И. Чайковского

Одной из особенностей трех наиболее значимых в истории русской музыки опер — Глинки, Мусоргского и Чайковского является то, что в их вступительных разделах закладывается начало развития звукового музыкально-драматургического действия, которой идет далее как бы в дополнение к сценарию, обозначенному в либретто, комментируя его либо вступая с ним в своего рода дискуссию.

Ключевые слова: музыкальная драматургия, «интонационное прорицание».

Простейшая модель музыкальной драматургии, которую мы с достаточной степенью условности назвали «интонационными прорицаниями», изначально сложилась в европейской оперной практике еще во второй половине XVIII века. Суть ее в том, что в Увертюре экспонируются музыкальные темы, которые затем будут играть важную роль в данной опере. И сочиняется Увертюра вслед за созданием всей оперы.

Об этом очень хорошо написал в своих мемуарах М.И. Глинка. В рассказе о том, как он в 1834 году работал над своей оперой «Жизнь за Царя» он отмечает, что действовал «совершенно наизворот, а именно начал тем, чем другие кончают, т.е. увертюрой»¹. Но далее из пояснения композитора становится ясно, что и он все-таки следовал общему правилу. Дело в том, что музыкальные материалы, из которых строилась эта опера, сочинялись Глинкой в течении нескольких предшествующих лет и накапливались как бы впрок². По всей видимости,

¹ Глинка М.И. Записки // Глинка М.И. Полн. собр. соч.: Лит. произведения и переписка / Подгот. А.С. Ляпунова. — М. : Музыка, 1973. — Т. 1. — С. 267.

² Об этом способе сочинения оперы мы узнаем из письма А.Н. Серова от 15 мая 1852 года В.В. Стасову. «Я становлюсь строже к себе, — писал Серов, — по этому самому никак не могу много и скоро производить новое. Я на это жаловался Глинке, который принимает в моем развитии серьезное участие как самый близкий ко мне человек и как знаток дела. Он мне дал чудесный совет: продолжать оперу не торопясь и не насильявая себя, но наряду с нею делать оперные же вещи совсем на другие сюжеты, т.е. отдельные сцены (арии, ду-

большая их часть была создана во время его предшествующего пребывания в Италии, а затем и в Германии. В частности, Глинка в мемуарах сообщает, что, будучи еще в Италии, в августе 1833 года «изобрел тему, послужившую <...> для краковьяка в “Жизни за царя”»¹. Затем он пишет, что ранней весной 1834 года в Берлине он «сочинил тему “Как мать убили” (песнь сироты из “Жизни за царя”) и первую тему *allegro* увертюры»².

Лишь поздней осенью 1834 года эти материалы нашли свое применение. Тогда уже в Петербурге В.А. Жуковский, отвечая на просьбу Глинки подсказал ему для сочинения «русской оперы» сюжет «Ивана Сусанина». А далее уже заработала творческая фантазия композитора. «Сцена в лесу, — пишет Глинка, — глубоко врезалась в моем воображении; я находил в [ней] много оригинального, характерно русского. ...как бы по волшебному действию вдруг создался и план целой оперы, и мысль противопоставить русской музыке — польскую; наконец, многие темы и даже подробности разработки — все это разом всплыло в голове моей»³. Только после того, как музыкальный план оперы оказался полностью разработан и наполнен в воображении композитора сочиненными ранее темами, там же в воображении была скомпонована и Увертюра. Поэтому и здесь, запись оперы в ноты на бумагу фактически шла вслед за сочинением всей оперы.

Однако, в данном случае для нас важен не столько факт экспонирования оперных тем в Увертюре, сколько то, как они в ней скомпонованы и связаны с сюжетом оперы.

эты, трио, ensembles etc.) на предметы мифологические, или рыцарские, вообще какие придется по душе задумывать и писать прямо на оркестр (или для фп с оркестровыми намерениями) и стараться всеми силами оканчивать эти отдельные нумера из ”воображаемых” опер, так, чтобы можно было хоть завтра исполнить. “Это — говорит Глинка — заменит вам ту бездну опер, которую каждый из порядочных писал, пока выбрался на свою настоящую дорогу; я и сам не иначе работал — прежде “Жизни за Царя”... хвалил серенаду — дуэт нашел *un peu diffuse* — но есть хорошие вещи... Один и тот же хороший, но немножко односторонний сюжет не заставит вас выучиться всему вдруг, что нужно для оперного дела — а когда будете уметь делать отдельные нумера в разном стиле — сделать одну вещь целую вам уже несколько не будет трудно» — Цит. по: *М.И. Глинка. Летопись жизни и творчества* / Сост. А. Орлова. Под ред. академика Б.В. Асафьева. — М.: Гос. муз. изд., 1952. — С. 393—394.

¹ *Глинка М.И. Записки...* С. 261.

² *Глинка М.И. Записки...* С. 263.

³ *Глинка М.И. Записки...* С. 266—267.

Дело в том, что в их организации, как и во всей этой опере Глинки, действует особый сугубо музыкальный сюжет, дополняющий драматургические коллизии, читаемые в либретто.

И если в либретто повествуется об историческом подвиге Сусанина, отдающем жизнь за олицетворенную в Царе русскую государственность и за семейное счастье, которое возможно для него лишь при условии государственной обустроенности, то в музыке действует иной сюжет.

Главное здесь идея «противопоставить русской музыке — польскую». И претворяется она таким образом, что победа в противостоянии принадлежит русским. Здесь нет возможности пересказать все перипетии этого музыкального сюжета. Поэтому укажем, лишь главные.

Русские показаны в музыке как яркие индивидуальности. Их образы раскрываются в сложных коллизиях семейных отношений и обсуждения судьбы государства. Они характеризуются в сольных, ансамблевых номерах и хоровых сценах песенным, ариозным и гимническим музыкальным материалом. На протяжении оперы в их музыке постепенно вызревает тема победного финального хора — «Славься».

Поляки представлены обобщенными образами воинственного рыцарства. У них нет сольных вокальных номеров. Их характеризует только танцевальная музыка. Это — как бы приплясывающее воинство. Но их танцевальная энергия постепенно иссякает и оказывается побежденной великим русским песенным началом.

Вот эту победу иносказательно и предсказывает Глинка в Увертюре сугубо музыкальными средствами.

Для этого композитор большую часть Увертюры наполняет яркими русскими темами и лишь в конце ее в так называемой Коде начинает постепенно выстраивать польскую интонационную сферу. Однако, наметив мазурочную метроритмическую канву польского мира, он так и не выписывает по ней ни одной польской темы. Отчасти именно это, по всей видимости, имел в виду Н.В. Гоголь, услышавший в «Жизни за Царя» «опрометчивый мотив польской мазурки»¹. А, во-вторых, польский музыкальный мир, намеченный в конце Увертюры, не только не состоится в ней музыкально-тематически, но здесь как бы опровергается сама его идея. На последних звуках «опрометчивого» мазурочного ритма внахлест на него согласно ремаркам композитора «Занавес открывается», а на сцене царит русский мир: «Театр представляет ули-

¹ Гоголь Н.В. Из «Петербургских записок» 1836 года // Глинка в воспоминаниях современников / Общ. ред., сост., вступ. ст. (с. 3—21) и коммент. А.А. Орловой. — М. : Музгиз, 1955. — С. 340.

цу села Домнина; вдали река, на авансцене группа крестьян». Крестьяне же поют русскую песню, во втором куплете которой звучат слова которой впоследствии произнесет в момент своей героической гибели Сусанин — «Страха не боюсь! Смерти не страшусь! Лягу за Царя, за Русь!»

Еще более отчетливо конструктивная идея «интонационными проицаниями» воплощена в Опере М.П. Мусоргского «Борис Годунов».

Здесь в двух картинах Пролога рассказывается о призвании народом Бориса на царство и о его коронации. В тексте этих сцен уже заложено ощущение некоторой неловкости происходящего. Народ из-под палки Пристава умоляет Бориса. Сам Борис во время коронации признается: «Скорбит душа! Какой-то страх невольный зловещим предчувствием сковал мне сердце». Однако это его признание обрамлено грандиозными хорами официозных славлений и Пролог завершается под триумфальный колокольный звон.

В музыке же на протяжении обеих оперных картин Пролога сложнейшим сочетанием музыкально-жанровых средств как бы комментируется данная ситуация. Раскрывается лживость призыв на царство и звучит предсказание ему несчастий.

Опять же, без подробностей, отметим главные особенности происходящего в музыке¹. Мусоргский воплощает здесь идею государственного устройства Бориса Годунова через ассоциации со свадебным обрядом. Как и в глинканской опере здесь возникает аналогия между брачным венчанием и венчанием на царство.

При этом Первая картина Пролога ассоциируется с довенечной частью свадебного обряда. Невесту — Русь — под бабье причитание и суету свадебных/государственных чинов готовят к венцу. Но вот в чем незадача — все это носит принципиально «фальшивый» характер. Музыкальные средства, которыми раскрывается ситуация, выдают ее подлую лживость и какую-то явную неловкость. Наиболее важными здесь оказываются интонации, которыми озвучен официоз — государственно-чиновный и церковный.

Сначала «Дьяк думный» Щелкалов рыдающим голосом жалуется на то, что Борис отказывается от трона. Но горе его ложное, так как в аккомпанемент к его партии звучат сладчайшие гармонии вагнеровского пошиба, что оказывается в невероятном противоречии с аскетической фактурой предыдущего народного плача. Вместе с тем эти гар-

¹ Подробнее об этом см.: *Фролов С.В.* «Славления» в опере Мусоргского «Борис Годунов» // Музыкальная академия. — 1999. — № 4. — С. 196—204.

монии буду в дальнейшем использованы композитором в сцене с беглыми монахами, когда и они лгут о своем бедственном положении.

Вслед за Щелкаловым врут «калики перехожие». Они поют некое подобие церковного текста на материале, заимствованном композитором из своей же недописанной оперы «Саламбо». Однако там эта музыка была сочинена для маршеобразного шествия карфагенских жрецов, готовящих к жертвоприношению детей. И поется это музыка в «Саламбо» на слова: «Слава Молоху!». Поэтому в пении «калик» слышна и маршевая поступь и скрытая фанфарность, что никак не вяжется с ситуацией православного молитвословия.

Еще более существенна жанрово-интонационная амальгама коронационной славы Второй картины. Здесь скрыт целый букет интенций опровергающих подлинное торжество. Лжет музыка распеваемой «Славы» из сборника Львова-Прача, так как в опере она включена в механизм западно-европейской фуги. И это само по себе неуместно на Соборной площади Московского Кремля в конце XVI века. Музыка лжет здесь и по той причине, что русская публика времени сочинения оперы не могла не услышать в ней фуги Бетховена, написанной на эту же тему в одном из так называемых «Разумовских» квартетов. Эти квартеты входили в обиход наиболее популярного репертуара тогдашних русских меломанов. Ложен сам факт пения языческого святочного славения во время православного обряда царского венчания.

Наконец, особым образом «лжет» сама идея цитирования текста этой подблюдной песни в момент коронации. Дело в том, что в текстах святочных гаданий действует закон перевертыша: скверные символы и приметы предвещают добро, а положительные — наоборот — горе. Поэтому святочная «Слава» в момент коронации предвещает Борису «позор», а Руси — несчастья. Так оно и случится, и опера будет завершаться словами Юродивого: «Горе, горе Руси...»

Несколько иной механизм «интонационного прорицания» действует в Первой картине оперы П.И. Чайковского «Евгений Онегин»¹. По сути он составляет основное действие в этой картине. Еще до премьеры этой оперы, внимательно изучавший ее клавиш любимый ученик

¹ Подробнее об этом см.: *Фролов С.В.* Траурно-элегический комплекс в первой картине оперы «Евгений Онегин» // П.И. Чайковский. Забытое и новое: Альманах. — Вып. 2 / Сост. П.Е. Вайдман, Г.И. Белонович. — М.: Музыка, 2003. — С. 114—125.

Чайковского — С.И. Танеев с недоумением отмечал, что в этой картине «мало действия» — «к Лариным приехали гости и больше ничего»¹.

И это действительно так. На протяжении 15 минут звучания картины действие на сцене фактически стоит. Однако в музыке оно особым образом разворачивается в целом калейдоскопе быстро сменяющихся звуковых картин.

Сначала, после небольшого оркестрового Вступления сестры Ларины поют дуэт «Слыхали ль вы...». И в его звучании уже начинают непрерывно разворачиваться свои события.

Во-первых, это вовсе не «онегинский» текст, а юношеская элегия Пушкина, написанная в 1816 году. Его функция — предваряющего эпиграфа, предвещающего, что в опере Чайковского многое будет происходить не так, как у Пушкина.

Во-вторых, голоса буколических девиц неожиданно сочетаются в сложной имитационной технике, восходящей к барочной стилистике.

И, в-третьих, в музыке дуэта внимательный слух уже может уловить аллюзии на великую музыку предшественников Чайковского: на Лунную сонату Бетховена и на первое Трио басов из оперы Моцарта «Дон Жуан». В моцартовском Трио доминирует трагическая партия умирающего Командора и общее эмоциональное напряжение усиливается сопряжением двух метро-ритмических пульсов: Дон Жуан, Леопрелло и Командор поют в триольном пульсе, а оркестр играет в дуольном. Так и в дуэте у Чайковского.

Во втором куплете элегии к девицам присоединяются тараторящие «старухи» и образуется еще более ритмически-напряженный квартет.

Вслед за быстро промелькнувшей элегией во все той же имитационной полифонической технике дуэт старух поет куплеты «Привычка свыше нам дана...». Но за пошлой фактурой гитарного аккомпанемента начальных тактов куплетов и полифонически дополняющей ее извилистой мелодикой здесь скрывается прямая отсылка к музыке начального номера Requiem'a Моцарта.

При этом в течение всех 4—5 минут пения девиц и «старух» — Лариной и Филипьевны на сцене всего лишь варят варенье.

Между тем, не успевают отзвучать последние звуки старушечьих куплетов, как из-за сцены раздается пение. Это крестьяне пришли, чтобы порадовать помещицу окончанием жатвы. Они несут «разукрашенный сноп» и поют «Болят мои скоры ноженьки...».

¹ Письмо С.И.Танеева П.И. Чайковскому от «4 [4—12] декабря 1877 года». См.: П.И. Чайковский и С.И.Танеев / Письма / Составитель и редактор В.А. Жданов. — М.: Госкультпросветиздат, 1951. — С. 22.

Однако, на какой мотив они поют этот, по всей видимости хоро- водный текст?! В его сольном запеве заложена зауспокойная католиче- ская секвенция «Dies irae», а в хоровом припеве явственно прослуши- вается православное похоронное песнопение «Вечная память». И в это мгновение на какое-то мгновение делается страшно.

На этом таинства основных музыкальных событий Первой картины завершаются. Теперь на смену им приходит сценическое действие. Крестьяне внимают просьбе испуганной помещицы — «Пропойте что- нибудь повеселее» и раздражаются лихой пляской. А вслед за этим при- езжают гости — Ленский и Онегин.

Однако вот в эти-то 9—12 минут абсолютного «бездействия» Пер- вой картины оперы «прорицание» уже состоялось... Несмотря на то, что впереди ее героям предстоит еще пережить важнейшие события их жизненных коллизий, композитор сугубо музыкальными средствами предсказал несбыточность их желаний и общую трагедию их даль- нейших судеб.

Не усложняя рассказа о том, какими еще подробностями оснащает в музыки Первой картины эту свою оперу Чайковский предпосланны- ми в ее начале знаками «интонационного прорицания», можно сказать, что средствами особого траурно-элегического интонационного ком- плекса он фактически «отпевает» своих героев и тем самым предска- зывает им трагическую безысходность.

В дополнение сказанному можно добавить, что описанные здесь «интонационные прорицания» подобны тому, что Д.С. Лихачев назы- вал «предисловными рассказами» в романах Ф.М. Достоевского, ис- пользуя в данном случае одно из собственных высказываний великого писателя¹. В этом, кстати, можно увидеть сближение творческих мето- дов некоторых великих русских композиторов с таинствами важней- ших традиций великой русской литературы.

При этом важно, что наиболее драматургически изощренный из них — Чайковский — технику «интонационных прорицаний» исполь- зовал не только в опере, но и в своих инструментальных и даже сим- фонических произведениях. В частности, это происходит в его 3-м струнном квартете, в 4-й симфонии, и, отчасти, в 6-й симфонии.

Но это уже совсем другая тема, требующая подробного музыкаль- ного анализа этих сочинений.

¹ *Лихачев Д.С.* «Предисловный рассказ» Достоевского // *Лихачев Д.* Литерату- ра — реальность — литература: Статьи. — Л. : Сов. писатель, 1984. — С. 96—103.

One of the features of the three most significant in the history of Russian music operas - Glinka, Mussorgsky and Tchaikovsky is that in their introductory sections laid sound foundation for the development of musical-dramatic action, which goes further, as it were in addition to the script indicated in the libretto, commenting on his or engaging with them in some sort of discussion

Keywords: *musical drama, "intonation prophecy".*

Об авторе:

ФРОЛОВ Сергей Владимирович — президент Гуманитарного фонда им. М.И. Глинки, член Союза Композиторов Санкт-Петербурга, кандидат искусствоведения, доцент кафедры Истории русской музыки Музыкаловедческого факультета Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н.А. Римского-Корсакова.

Н.И. Рублёва (Вологда)

«Космос как предчувствие» (Тема космических полётов в литературе Серебряного века)

Конец XIX — начало XX века выдвинули величайшую идею времени — идею освоения воздушного пространства. Работы К. Циолковского, Н. Федорова положены в основу произведений В. Брюсова (пьеса «Пирознт»), Ф. Сологуба («Творимая легенда»), А. Богданова («Красная звезда»). Предвосхищая космические полеты, художники слова обращаются к научной утопии. Научные и технические достижения, представленные литературой начала XX-го столетия, — это будущие достижения цивилизации: использование ядерной энергии как в космическом корабле, так и в мирной жизни, телевидение, в том числе и стереоскопическое, компьютеры, производство искусственных волокон, зарождение нанотехнологий.

Ключевые слова: космос, научно-художественное предвидение, регуляция природы и ее влияние на эволюционное развитие, управление космическими процессами.

Мы были узники на шаре скромном,
И сколько раз, в бесчетной смене лет,
Упорный взор земли в пространстве темном
Следил с тоской движение планет.

В. Брюсов

Конец XIX — начало XX века выдвинули величайшую идею — идею освоения воздушного пространства. Мысль об организации связи человека и космоса, названная в 70-е годы минувшего столетия «русским космизмом», была ведущей в научно-философских трудах Н. Федорова, К. Циолковского, В. Вернадского, чьи смелые замыслы воплотились в не менее смелых творениях В. Брюсова, Ф. Сологуба, Л. Андреева, В. Хлебникова, Игоря Северянина. «Философия общего дела» Н. Федорова, будучи религиозной по сути, опирается на постулат о единстве всего сущего: земного и небесного, поэтому электромагнитная энергия земного шара может быть использована для превращения Земли в космический корабль, странствующий во Вселенной. По-иному путь в космос определяет калужский учитель К.Э. Циолковский. Интересны его слова: «Сначала неизбежно идут мысль, фантазия, сказка. За ними шествует научный расчет, и уже в

конце концов исполнение венчает мысль»¹. Отбросив первый этап (он и так освоен мифологией, фольклором), ученый задачей своего поколения ставит научный расчет. В 1903 году (дорабатывает в 1911 г.) в работе «Исследование мировых пространств реактивными приборами» обосновывает теорию космических полетов на ракете, движущейся на жидком топливе, исследует прямолинейное движение кораблей как тел переменной массы. В статье доказывает, что аппаратом, способным совершить космический полет, является ракета. Он предложил первый проект ракеты дальнего действия.

Отражением идей русских космистов явлена в начале XX века в творчестве русских писателей художественная фантастика с рецепциями космической философии.

Интересен в этом отношении роман-трилогия «Творимая легенда» (1908), где в одном из первых в русской литературе возникает прообраз космического корабля, созданного фантазией писателя Сологуба и расчетами учителя математики Ф.К. Тетерникова. Как писатель, Ф. Сологуб утверждает примат искусства над наукой: во второй части трилогии Ортруда, предвидя трагический финал, советует: «Изберите короля, человека, не рожденного царствовать, но достойного этой доли. Изберите гения, поэта»². Автором утверждается мысль, что только поэт может творить «новые художественные ценности из косного неподатливого материала»³. И нет ни в жизни, ни в науке ничего, что раньше не было бы в творческой мечте: «Рушится вся наша цивилизация, и мы вступим в совсем новую жизнь. Какая она будет? Не спрашивайте об этом у политиков, спросите поэтов»⁴. Хронотоп романного пространства позволяет увидеть провинциальный город в центре России накануне первой русской революции. Но две фантастические сцены, включенные в роман, призваны выполнить иные функции: 1) постигать мир иными, не рассудочными путями, 2) силой творческого преображения создать мир иной. Вначале возникает таинственная земля Ойле, находящаяся в неопределенной точке Вселенной, где-то за пределами земного; потом предстает оранжерея — жизнеподобное зримое сооружение, превращаемое в космический корабль, способный преодолеть невесомость и силу всемирного тяготения. Тема корабля-

¹ Циолковский К.Э. Исследование мировых пространств реактивными приборами // Циолковский К.Э. Собр.соч.: В 4 т. — М.: Изд-во АН СССР, 1951-1964. — Т. 2. Реактивные летательные аппараты. — 1954. — С. 79.

² Сологуб Ф. Творимая легенда в 2 т. — М.: Худож. лит., 1991. — Т. 2. — С. 340.

³ Там же. — С. 202.

⁴ Там же. — С. 212.

оранжереи может быть рассмотрена в трилогии самостоятельным научно-фантастическим произведением, своеобразным «рассказом в легенде», созданным по законам научной фантастики, со своей композицией, особой поэтикой. Вместе с тем эпизод подчинен общему замыслу всей трилогии. На пути синтеза не только быт и бытие, но наука и природа, отказ от мира «инобытия» и мудрое его использование. Научные эксперименты Триродова, ученого, учителя, поэта, при всей их загадочности и фантастичности — это тоже синтез мечты и реальности. В главах 80 и 81, подробно описывающих строение и принцип действия космической машины, не только научная фантастика, но и возможность земными и иррациональными силами соединить мир Космоса и земную реальность, слиться с мировой энергией, чтобы сохранить жизнь. Путь преобразования мыслится Сологубом в русле «космической» утопии русского философа Н.Ф. Федорова. Следуя идеям «Философии общего дела», герой трилогии ориентирован на грандиозный эксперимент; вселенским проектом ставит перед человечеством несколько задач, среди которых: регуляция природы и ее влияние на эволюционное развитие; воскресение всех предков; умелое управление космическими процессами.

В фантастической картине космического корабля угадываются преобразенные формы реальности. Художественный эффект достигается за счет резкого отталкивания от эмпирической реальности, благодаря научному стилю. Система художественных средств направлена на то, чтобы создать иллюзию научного изложения, претендующего на достоверность. Показывая предмет с разных сторон, Сологуб использует противопоставление и одновременно сопоставление научной и художественной речи. Передается точка зрения «неспециалиста» Елисаветы (как и читателя), хотя и знакомого с законами физики и математики. Среда оранжереи кажется непривычной, несмотря на то, что героиня была здесь не однажды. И теперь она из своих бытовых представлений должна по-новому понять виденное, знакомое. Речь «специалиста» (Триродова) обладает типом научности со свойственной ей высокой степенью условности.

Вначале мы видим «оранжерею» глазами Елисаветы. Для нее это «точное подобие громадного полушария, опрокинутого на землю площадью большого сечения». Для Триродова это машина, состоящая из массивных, стальных, слегка изогнутых брусьев. Елисавета и Триродов говорят об одном и том же, но разными словами, разной стилистической направленностью. Характерен в этом отношении их диалог о силе земного тяготения, о способах вращательного движения автономного в космическом пространстве тела. Для Елисаветы понятия о кос-

мосе, невесомости выражаются словами: «состояние невесомого блаженства, невозмутимого покоя», солнце для нее — «доброе светило невинного мира», земное притяжение поясняет как «притяжение сердец и тел жестокой, но милой землей». Рассматривая «оранжерею», Елисавета выражает отношение к увиденному, используя экспрессивную лексику, многочисленные сравнения: «хрустальное небо», «стеклянное дно», «бесформенная куча земли»; толстая цепь, удерживающая корабль на земле, напоминает Елисавете «гигантскую змею». Для речи Триродова свойственно употребление научной терминологии: «атомы», «материя», «энергия», «средоточье мировой энергии», «скорость вращения», «вращательное движение», «время обращения вокруг земли». И Вселенная воспринимается им не как «звездное пространство», а «совокупность стремящихся во все стороны <...> энергий». Триродов-изобретатель не соглашается с известным законом всемирного тяготения, пытается опровергнуть его, сомневаясь в том, «энергия земли притягивающей поглотит энергию стремящегося куда-то яблока, <...> здесь есть какая-то странность».

Научная речь в этом диалоге противостоит художественной как безобразная — образной, незмоциональная — эмоциональной. Для речи Елисаветы, объясняющей вид и действие «корабля»—оранжереи, характерно использование экспрессивной лексики и отсутствие научной. Как и в поэзии, речи Елисаветы присущ акцент на словесную экспрессию, ярко выражено эстетическое и речетворное начало. Триродов же прибегает к пояснению, уточнению. Сопоставление поэтического образа и научного термина устанавливает связь между ними, свидетельствующую о внутренней близости науки (реальность) и поэзии (мечты). После разговора Елисавета и Триродов как никогда чувствуют свое единство с «пламенным миром», а синтез мечты и реальности становится «священной клятвой временам и пространствам». Соотносясь с научной сферой, Ф. Сологуб рисует взлет корабля: «Странен был и жуток эффект превращения оранжереи в планету. Что-то громадное, круглое, светящееся стремительно и бесшумно взлетело на воздух, переливаясь радугою пламенных цветов и отблесков пожара. Увлекаемый длинною цепью, прикрепленную к оранжерее, быстро влекся, ломая кусты и деревья, громадный каменный шар. Взвился и он и вращался вокруг поднимающегося в высоту хрустального шара. Все выше, все меньше, - и наконец среди звезд на юго-западе исчез шар триродовской оранжереи»¹. Описанием корабля-оранжереи Сологуб создает один из видов интеллектуального конструирования, в ху-

¹ Сологуб Ф. Творимая легенда. — С. 625.

дожественной модели утверждает положение, выдвинутое еще Кантом, что истинную картину мира может дать «рационально-дискурсивный инструментарий». Сологуб одним из первых в художественной литературе обращается к «созданию» летательного аппарата, способного преодолеть космическое пространство, и естественно для автора возникает проблема предмета художественного изображения и метода художественного изображения.

Самым научным с точки зрения изложения материала, но менее интересным в художественном отношении, является опубликованный в том же, что и роман Сологуба, роман А. Богданова (Малиновского) «Красная звезда». Увидевший свет в 1908 году в петербургском издательстве «Товарищество художественной печати», переиздан в 1918, 1929 годах, должен быть прочитан как диалогия: «Красная звезда» — своеобразный дневник-отчет одного из землян, Леонида, побывавшего на красной планете Марс, и «Инженер Мэнни» — роман, переведенный с марсианского языка Леонидом, где излагается предыстория зарождения высоко цивилизованного марсианского общества. Роман позиционируется как утопия, но с этим нельзя согласиться: утопия (а также и антиутопия) по терминологическому определению – это описание общества будущего. Но повествование в произведении приходится на 1905 год. Роман «Красная звезда» ведется от первого лица, что делает повествование достоверным. События происходят в годы первой русской революции где-то в северо-западном регионе России (скорей всего это Вологда, где автор был в ссылке и работал врачом в Кувшиновской больнице). В разгар подготовки революционного выступления масс главный герой Леонид, член социал-демократической партии, получает странное приглашение от одного из его соратников по партии, человека странной наружности и поведения, совершить полет на Марс, чтобы увидеть достижения цивилизации, которые впоследствии, несомненно, придут на Землю. Сам марсианин находится в командировке на Земле, с целью изучения возможностей получения необходимых для их цивилизации энергетических ресурсов. Словами марсианского космонавта утверждается мысль, что существуют объективные законы развития жизни, и общество развивается по одному пути, где бы оно ни находилось. Жизнь на Марсе зародилась задолго до появления разума на Земле, поэтому марсиане находятся на более высокой стадии развития, нежели земляне. То, что происходит на Земле, — это прошлое марсианской цивилизации.

Событийная канва выстроена в соответствии с поступательным развитием научно-технического прогресса. Эффект научной достоверности создается благодаря автоцитированию фрагментов будущего

главного труда «Тектология». Главным объектом художественного исследования являются внеличностные механизмы происходящих событий.

В романе предсказаны космические путешествия, использование ядерной энергии для движения летательных аппаратов, многоступенчатое движение систем корабля. Высокий расцвет науки позволяет марсианскому населению проводить процедуры омолаживания при помощи переливания крови, а эвтаназия, как способ добровольного ухода из жизни, узаконена. Высокого уровня достигла промышленность: в романе с научным предвидением описано производство полимерных материалов, внедрение нанотехнологий (вернее, их прообраз) и стереоскопического телевидения.

Известный по голливудским фильмам образ инопланетянина не слишком отличается от героя богдановского романа: «Его глаза были чудовищно громадны, какими никогда не бывают человеческие глаза. Их зрачки были расширены даже по сравнению с этой неестественной величиной самих глаз, что делало их выражение почти страшными. Верхняя часть лица и головы была настолько широка, насколько это было неизбежно для помещения таких глаз; напротив, нижняя часть лица, без всяких признаков бороды и усов, была сравнительно мала»¹. Космическое средство марсиан напоминает «летающую тарелку», но названо красивым словом «этеронеф»: «это был почти шар со сглаженным сегментом внизу, на манер поставленного колумбова яйца, — форма, рассчитанная на то, чтобы получался наибольший объем при наименьшей поверхности, то есть наименьшей затрате материала и наименьшей площади охлаждения. Что касается материала, то преобладали, по-видимому, алюминий и стекло»². Полет на этеронефе описывается так: «В первую секунду мы должны были пройти всего один сантиметр, во вторую три, в третью пять, в четвертую семь сантиметров; и скорость должна была все время изменяться, непрерывно возрастая по закону арифметической прогрессии. Через минуту мы должны были достигнуть скорости идущего человека, через 15 минут — курьерского поезда. Мы двигались по закону падения тел, но падали вверх и в 500 раз медленнее, чем обыкновенные тяжелые тела, падающие близ поверхности земли»³. В аппаратуре для отрыва от Земли применен принцип антигравитации, энергия, получаемая из радиоактивных элементов, способствует движению летательного агрегата.

¹ Богданов А. Красная звезда // У светлого яра Вселенной. — М.: Правда, 1988. — С. 13.

² Там же. — С. 21.

³ Там же. — С. 23.

А. Богданов в свойственной модернизму манере обыгрывает несколько характерных для социалистического общества черт: уклад общественных взаимоотношений как между группами, так и отдельными личностями; вопрос об отмирании государства с его аппаратом принуждения, решена проблема самоубийства, и такая этическая — как многобрачие. Автор обрисовывает картину этой жизни с необыкновенной полнотой правды, которая заставляет читателя забыть, что это фантастическое произведение. Марсианское сообщество это не что иное, как идеальный образ «другого общества», который создается врачом как рефлексия и осознание землянами самих себя. Читатель находит в инопланетянах отражение обратной стороны самого себя, проецирует на них того «другого», который уже живет в его внутреннем мире.

Роман «Красная звезда» в полной мере выявляет ориентацию А. Богданова на тот тип художественного сознания, который тяготеет к научно-техническому. Высокий уровень развития общества на Марсе связан с высокой организацией труда. Сердцем грандиозной экономической организации является Институт подсчетов, имеющий свои агентства, отмечающие движение продукта, степень производительности, регистрирует число рабочих рук. Институт составляет баланс общественно необходимого труда. Кадры добровольцев (= волонтеров) восстанавливают равновесие. Институт ведет грандиозную работу, чтобы быть зеркалом всех экономических фактов. Он учитывает новые изобретения, изменения природных условий. Организация труда позволяет трудиться шесть часов. Она основывается на высоких достижениях науки, научной организации труда, марсианское производство поражает своей интенсивностью. Таким примером служит описание деятельности мега-структуры по производству предметов массового потребления. Объективность и достоверность достигается тем, что землянин не только видит процесс труда, но и сам включен в производственную деятельность на фабрике одежды, где совмещается пряденье, тканье, кройка, шитье, окраска одежды. В ходу электрохимические приемы производства. Несколько раз в месяц с ближайших химических заводов доставляется материал для пряжи в виде полужидкого прозрачного вещества в больших цистернах. Из этих цистерн материал при помощи особых аппаратов, устраняющих доступ воздуха, переливался в огромный, высоко подвешенный металлический резервуар, плоское дно которого имело сотни тысяч тончайших микроскопических отверстий. Через отверстия вязкая жидкость продавливалась под большим давлением тончайшими струйками, которые под действием воздуха затвердевали уже в нескольких сантиметрах и превращались в

прозрачные паутиновые волокна. Десятки тысяч механических веретен подхватывали эти волокна, скручивали их десятками в нити различной толщины и плотности и тянули их дальше, передавая готовую «пряжу» в следующее ткацкое отделение.

А. Богданов описывает общество, к которому придет все человечество. Это некая общая математическая модель. Здесь всё математически выверено: архитектура, искусство, организация труда и жизни. «Большая часть произведений искусства предназначается для общественных зданий — тех, в которых мы обсуждаем наши общие дела... Гораздо меньше мы украшаем наши фабрики и заводы: эстетика могучих машин и их стройного движения приятна нам в ее чистом виде...». Памятники ставят не людям, а великим событиям: первая попытка достигнуть Земли, уничтожение смертельной эпидемической болезни, открытие разложения и синтеза всех химических элементов. Музейные экспонаты представлены в стереограммах. Говоря о стихах, Леонид отмечает ясность мысли, стройность ритма: «правильно ритмическое ...глубоко гармонирует с ритмической правильностью процессов нашей жизни и сознания».

В романе реализуется давняя мечта астрологов, планетологов, фантастов — колонизация планет. Предваряя жанр «космических войн», столь популярный в XX—XXI веках, А. Богданов начинает разрабатывать не только морально-этическую проблему космизма, но и онтологическую, и даже танатологическую. Леонид становится случайным свидетелем заседания научного общества, обсуждающего проблему нехватки энергетических ресурсов. Два возможных пути — освоить Венеру, где радиоактивных материалов много, но из-за сложных природных условий разработка их рискованна. Другой путь — использование радиоактивных материалов, которые в избытке присутствуют на Земле. Но земное человечество эгоистично, поэтому добровольно ресурсы не отдаст, поэтому предлагается землян уничтожить.

Футурологические эксперименты Серебряного века приобретали черты научного метода. Характер научной фантастики принимают произведения В. Брюсова. Это «сцены из будущих времен» «Земля», трагедия в 5-ти действиях «Гибель Атлантиды», неопубликованная драма «Пирознт». Пьеса «Пирознт», создаваемая в 1915—1916 годах, содержит 9 набросков будущего произведения, так и незавершенного. В Отделе рукописей РГБ хранятся четыре редакции пьесы, которые существенно отличаются друг от друга. В первоначальном варианте драма называлась «Арго» («Драма из современной жизни в 5 действиях и 6 картинах») с эпиграфом из Ницше. Во второй редакции меняется название на «Пирознт». В нашей работе мы ссылаемся на публикацию пьесы в журнале «Современная драматургия» № 1 за 2014 год.

Имя космического корабля происходит от древнегреческого названия планеты Марс. Неизменным оставалось 1-е действие, насыщенное научной информацией, повествующее о строении корабля, имеющего форму огромной сигары (что действительно близко современным космическим аппаратам), автор давал подробную информацию о скорости ракеты, о расстоянии до ближайших планет, в спорах ученых высказываются разногласия по поводу возможного удаления корабля от Земли. Научное и техническое обоснование космических полетов автор представил с позиций их противников и защитников. Ученые, инженеры обсуждают вопросы количества зарядов, их вес, приспособления, которыми корабль «превращается, вступая в атмосферу, в огромный аэроплан». Главный герой изобретатель с «космической» фамилией Стожаров 20 лет провел над изобретением летательного аппарата. В отличие от литературных предшественников-астронавтов, Стожаров не рассчитывает лететь ни на Марс, ни на Венеру: «Я хочу сделать первый шаг... Если мне удастся подняться за пределы атмосферы, продвинуться хотя бы на одну тысячную расстояния между Землей и Луной и затем, вернувшись, опуститься на Землю, я буду считать свою задачу выполненной... Другие пойдут по моим следам, будут построены новые пироэнт¹. Взлет космического корабля предваряет первый космический полет 1961 года: «Когда всё будет окончено корабль останется подвешенным только к четырём стальным мачтам. Тогда мы, путешественники, входим в кабину, закрываем все отверстия и я даю ток. Следуют первые взрывы ракет, «Пироэнт» обрывает железные канаты как гнилую бечеву, и мы уносимся в мировое пространство»². Как и в работах предшественников, современность представлена как уже состоявшееся преддверие будущего. Кроме научной, технической проблемы, В. Брюсов решает еще одну, не менее важную в любом научном движении — проблему морали. Научный имморализм рассматривается в ключе сильной личности «по ту сторону добра и зла». На замечание эксперта Широкого, что корабль может рухнуть, «да, упаси Бог, угодите на людную улицу», Стожаров говорит: «Я первый на Земле дерзаю покинуть нашу планету... а вы говорите, что я нечаянно могу задавить какого-нибудь зеваку. ...Что значит жизнь человека, даже целого поколения, перед разрешением великой научной проблемы!.. Я перешагну через эти жизни как через искупительные жертвы во имя науки, и совесть не упрекнет меня!»³. И другая, не менее значимая проблема, казалось бы слишком приземленная для произведения такого жанра, впервые заявлена в незавершенных эпизодах науч-

¹ Брюсов В. «Пироэнт» // Современная драматургия. — 2014. — № 1. — С. 241.

² Там же. — С. 221.

³ Там же. — С. 242.

ной фантастики В. Брюсова: финансирование научных проектов. Богатый предприниматель Главин вкладывает деньги в космический корабль Стожарова не ради мечты о покорении космоса: «Я точным цифрам верил, а не мечтам. ... Вот вы — профессор, а я фабрикант, мое дело оценивать в десять миллионов, да не уступлю»¹. Отказывая в дальнейшем финансировании проекта, Главин цинично спрашивает «готов ли обед?», обрекая замыслы о преодолении земного тяготения на провал. Сюжетный параллелизм (упоминание о неудачном полете предшественника Стожарова — ученого Грима) позволяет предположить, что и полет на «Пироэнте» не состоится: идея космических полетов пришла — но время не наступило.

Не самые известные в русской литературе произведения Ф. Сологуба, А. Богданова, В. Брюсова (наверное, их время тоже еще не пришло) встали у истоков научного прозрения. Следом появится «Жидкое солнце» А. Куприна (1913), «По волнам эфира. Астрономический роман» Б. Красногорского (1913), первый «космический производственный» роман «Лунное затмение» Л. Полярного (1922), «Аэли-та» А. Толстого (1923).

The end of the 19th and the beginning of the XXth centuries have put forward the greatest idea of the time - the idea of the air space development. Tsiolkovsky's "Balloon metal managed" (1892) and "Dreams about the Earth and the sky, effects of world gravitation" (1895) formed the basis of works by V Bryusov (the play "Piroent"), F. Sologub ("Creating a legend"), A. Bogdanov ("The Red star"). Anticipating space flights, writer turned to scientific utopia. Scientific and technical achievements, shown in the literature of the early 20th century are the future achievements of the civilization: using of nuclear energy in space and peaceful life, television, including stereoscopic; computers, the production of synthetic fibre, nanotechnology.

Keywords: *space, scientific prevision, regulation of nature and its, influence on the evolutionary development, directing space process.*

Об авторе:

РУБЛЕВА Наталия Ивановна — доцент кафедры русского языка, журналистики и теории коммуникации Вологодского государственного педагогического университета.

¹ Там же. — С. 240.

**Сценарии реставрации в России:
имагологический аспект**

Цель статьи — сопоставить произведения, отводящие иностранцам ведущую роль в будущем восстановлении монархии в России. Автор приходит к выводу, что сценарий Реставрации позволяет писателям воплотить представления о прошлом, настоящем и будущем, связать сюжет с национальным мифом или с мечтой о слиянии наций.

Ключевые слова: имагология, национальный миф, утопия.

Восстановление монархии в России — мотив, нередкий в жанре альтернативной истории; в такого рода сюжетах правление династии Романовых либо никогда не прерывалось, либо восстанавливалось в прошлом (относительно времени создания произведения). Цель данной статьи — сопоставить произведения на ту же тему, относящие Реставрацию к будущему. Предметом интереса при этом будет художественная имагология, то есть участие иностранцев в том или ином авторском сценарии Реставрации и образы этих иностранцев. Рассмотрим ряд таких произведений не в порядке их создания, а в порядке возрастания значимости в них имагологического аспекта.

В повести Ю.Н. Вознесенской «Путь Кассандры, или Приключения с макаронами» (2002) Реставрация обеспечена благодаря действиям одного из основных персонажей, Елизаветы Николаевны. Высланная из СССР в качестве диссидентки, она выходит в Париже замуж за Илиаса Саккоса, наследника греческого магната. Как вспоминает внучка Елизаветы, дед «бабушку-красавицу боготворил и баловал, ни в чем ей не отказывал. Через бабушкины ручки изрядная часть его состояния уткла в Россию: сначала на развал коммунистического режима, а затем на восстановление российской монархии»¹. Год Реставрации указан — 2017; но как именно она произошла, не уточняется. Рассказчица лишь упоминает, что бабушка лично «устраивала перевороты в России» и могла себе это позволить, поскольку ее муж в это время «вел крупные финансово-торговые операции по всему миру»². Илиас описан скупо, но лестно: применительно к нему повторяются эпитеты «красивый» и «добрый». Рассказчица именует Илиаса «добрый де-

¹ *Вознесенская Ю.Н.* Путь Кассандры, или Приключения с макаронами. — М.: Лепта Книга; Вече; ГрифЪ, 2013. — С. 19.

² Там же.

душка Фей»¹, и русская Реставрация выглядит в сюжете как волшебный подарок этого «Фея» любимой жене.

В утопии П.Н. Краснова «За чертополохом» (1921) оплотом Реставрации выступает далекая Азия: «Император появился в Туркестане... а туда, по словам одних, прибыл из Лхасы, по словам других — из Памира. Он был подлинный Романов, и никто не сомневался в том, что у него все права на престол. <...> Около трех тысяч всадников сопровождало его. Все они и сам император сидели на <...> белых, как снег, арабских лошадях. Сзади шел караван верблюдов. Императора сейчас же признали и присягнули ему на верность текинцы, выставившие два полка <...> на великолепных конях. Афганский эмир признал его. <...> Он, царственно дивный, юный, обворожительный, двигался на Фергану верхом, окруженный полчищами пестро одетых всадников. Он шел походом, медленно, как шел Тамерлан...»². «За царской ратью <...> монголы гнали стада...»³.

Как видим, текст насыщен азиатскими реалиями: арабские лошади, афганский эмир, текинцы (то есть туркмены), монголы, верблюды. Такая деталь, как «полчища пестро одетых всадников», также указывает на азиатский, а не европейский облик армии нового царя. Юный император уподоблен Тамерлану, образцовому азиатскому завоевателю, причем это сравнение лишено негативных коннотаций, что является своего рода когнитивным диссонансом: П.Н. Краснов настойчиво подчеркивает православную основу монархии и называет Реставрацию «чудом милосердия Божия»⁴, однако в русской церковной истории одним из чудес, явленных от Владимирской иконы Божией Матери, считается как раз избавление от Тамерлана.

Духовным источником восстановления русской монархии выступает буддийский монастырь в Лхасе. С помощью топонимов автор подчеркивает удаленность и экзотичность этой колыбели Реставрации: «через страшные выси Гималаев, <...> через пустыни Тибета» русские герои стремятся «к одной таинственной точке — монастырю Бог-до-Оносса»⁵. Там, во владениях далай-ламы, нашел убежище от большевиков будущий император; там обрел его казачий атаман Аничков, который «год провел... в монастыре и здесь изучил многое, что знали

¹ Там же. — С. 128.

² *Краснов П.Н.* Собрание сочинений: В 10 т. — Т. 1: Атаман Платов; Амазонка пустыни; За чертополохом: Романы. — М.: Книжный Клуб Книговек, 2012. — С. 515.

³ Там же. — С. 520.

⁴ Там же. — С. 517.

⁵ Там же. — С. 517.

тибетские монахи и чего не знает никто. <...> Он научился передавать свою мысль на расстоянии, и в глухом подземелье двадцатилетний монах открыл ему книгу будущего и списки людей, угодных Богу...»¹.

Ключевым словом в рассказе о Реставрации здесь является эпитет «таинственный»; источник тайны — сверхъестественные способности тибетских буддистов. Именно они олицетворяют духовную силу и вдохновляют русских монархистов на осуществление их мечты: «Тибетские мудрецы приняли в них участие. <...> ...они внушили им мудрость и знание людей»². Однако ни упомянутый престарелый монах, ни далай-лама не входят в повествование как полноценные персонажи; неоднократно упомянутые «тибетские мудрецы» так и остаются нерасчлененным, смутно обозначенным единством.

Возрожденная династия Романовых и далее сохраняет восточную ориентацию. Жена очередного русского монарха, императрица Искандер, «была дочерью индийского царя Акбара I», потомком «именитых магараджей»³ (она также описана как «таинственная»)⁴. С Западом, напротив, общение прервано; будущая Россия, именуясь по-прежнему Российской Империей, больше похожа на Московское царство, чем на государство наследников Петра I. Это страна социальной и эстетической архаики, вернувшаяся «в ее старое русло»: художники разрабатывают новые модели одежды по образцам времен Алексея Михайловича, особые комиссии ищут «русские слова на смену иностранным»⁵. Таким образом, повесть «За чертополохом» воплощает восходящий к славянофилам национальный миф об идеальном русском прошлом.

Если у Ю.Н. Вознесенской Реставрация лишь бегло упомянута, а у П.Н. Краснова ее история кратко изложена в ретроспективе, то в романе английского прозаика Ф. Форсайта «Икона» (*Icon*, 1996) она становится основой сюжета, и ее политический механизм показан в подробностях. По контрасту с вышеназванными произведениями, и план восстановления монархии в России, и осуществление этого плана здесь принадлежит Западу, обеспокоенному возможной победой на ближайших президентских выборах опасного радикала Комарова. Отцом русской Реставрации выступает пожилой сэр Найджел Ирвин, образцовый английский джентльмен, бывший руководитель Секретной разведывательной службы. Он объясняет коллегам, что для русских

¹ Там же. — С. 518.

² Там же.

³ Там же. — С. 610.

⁴ Там же. — С. 612.

⁵ Там же. — С. 543.

Комаров — не просто популярный политик: «Он — икона»¹. По словам Ирвина, обезвредить его можно лишь одним способом: предложить избирателям «ещё одну, более привлекательную, икону. Достойную преданности русских людей»². На утверждения сослуживцев, что такого человека нет и никогда не было, сэр Найджел возражает: «О, такой был <...>. Когда-то давно. Он назывался царём Всея Руси»³.

Напомним, что первое английское произведение, подробно изображавшее жизнь в России, «Эпистолы стихотворные из Московии» Дж. Тербервиля (1568), представляло любовь русских к иконам в отталкивающем виде, как свидетельство их варварского язычества. По контрасту, главный герой цикла рассказов С. Моэма «Эшенден», англичанин, в период своего увлечения Россией «повесил на стену икону»⁴. Однако до Ф. Форсайта в британской литературе, по-видимому, не воплощалось представление о русском царе как о живой иконе, причем с положительными коннотациями.

Сэр Найджел с помощью бывшего сотрудника ЦРУ Монка хитроумными средствами побуждает нескольких влиятельных в России лиц поддержать идею Реставрации, и вместо президентских выборов проходит референдум, на котором большинство граждан РФ голосует за восстановление монархии. Свой вклад в подготовку русской Реставрации вносит и доктор Ланселот Проубин из британской Геральдической палаты, эксперт по династии Романовых; рыцарское имя соответствует его честности и ответственности. Со значительной долей симпатии обрисованы у Ф. Форсайта и русские, помогающие воплотить план Ирвина — будь то прямолинейный старый генерал или молодой священник. Но главная роль в восстановлении монархии принадлежит Монку и сэру Найджелу; оба предстают в повествовании как персонажи с развернутой биографией, знавшие боль потерь; миссия в России для них дело профессиональной чести. Символичен финальный поединок Монка и его давнего врага, сотрудника советского КГБ, в Оружейной палате Кремля: американскому агенту служит прикрытием от пуля (и помогает победить) «какета, подаренная в 1600 году Елизаветой Первой Английской Борису Годунову»⁵; на стороне Реставрации

¹ *Форсайт Ф.* Икона. Пер с англ. К. Ананичева. — М.: Изд-во Эксмо, 2003. — С. 250.

² Там же. — С. 251.

³ Там же.

⁴ *Моэм С.* Эшенден, или Британский агент: [рассказы; пер. с англ.] — М.: АСТ, 2009. — С. 286.

⁵ *Форсайт Ф.* Указ. соч. — С. 527.

тем самым «играет» сама история русско-британских взаимоотношений.

Между тем с XVI и до начала XX века русская монархия представляла в изображении английских писателей преимущественно как воплощение деспотизма; примеры такого рода многочисленны в произведениях Дж. Г. Байрона, А. Теннисона, А. Суинберна, Дж. Конрада, О. Уайльда и других авторов. Угнетающий характер русской власти находил при этом символическое отражение в мотиве бесконечной русской зимы с ее ужасными морозами (на эту связь первой обратила внимание Н.П. Михальская, исследуя «русский миф» в британской литературе¹). У Ф. Форсайта названный мотив возникает, когда Комаров пытается захватить власть: кульминация сюжета приходится на холода, в которые лишь самые отчаянные русские, «испытывая острую необходимость пополнить недостаточные запасы спиртных напитков, решаются выйти на мороз»². Реставрация, по логике ее инициаторов, возвращает Россию из постсоветской коррупции на путь закона, в лоно разумной европейской традиции — тем более, что новым царем, как ближайший родственник казненных Романовых, призван стать принц Майкл Кентский. Закономерно, что когда Патриарх и министры встречают его в московском аэропорту, наступает весна: «Зима отступала. <...> Из берёзовых рощ <...> веяло влажной землёй и пробуждающейся природой»³. Таким образом, Ф. Форсайт разрушает традиционную для английской художественной литературы связь элементов *русский царь — холод — ад — смерть*, которую Н.П. Михальская отмечала в качестве национального мифа⁴.

Для сравнения, у П.Н. Краснова аналогичная встреча привязана к тому же времени года: «Перед Волгой произошла встреча государя с Патриархом. Была ранняя весна и четвертая крестопоклонная неделя Великого поста. <...> Ночью было тепло, и невидимые ручьи тихо шумели»⁵. У обоих авторов пробуждение природы служит символической параллелью к возрождению русского государства. Но в повести «За чертополохом», как уже говорилось, будущая монархия изолирована от стран Запада, а в «Иконе» ей обеспечен с теми же странами тесный союз.

¹ Михальская Н.П. Образ России в английской художественной литературе IX—XIX вв. — М: МПГУ. 1995. — С. 93.

² Форсайт Ф. Указ. соч. — С. 495.

³ Там же. — С. 534.

⁴ Михальская Н.П. Указ. соч. — С. 150—151.

⁵ Краснов П.Н. Указ. соч. — С. 519.

Аргумент в пользу призвания иностранного принца звучит и в романе Р.В. Злотникова «Виват, император!» (2001): «Россия сразу стала бы восприниматься в Европе как страна гораздо более предсказуемая или даже полностью своя, а мы получили бы мощное пророссийское лобби в лице всех европейских монархических домов и изрядно облегчили бы себе доступ и к европейским инвестициям, и к европейским технологиям»¹. Однако персонаж, приводящий этот довод, преследует иную цель. Роман «Виват, император!» принадлежит к той форме утопического творчества, которую А.Г. Лаврова именует «моноутопией» или «мегаутопией»: это глобальный проект развития современной цивилизации². Персонажи Р.В. Злотникова исходят из того, что широкое освоение космоса невозможно при раздробленности человечества на государства: «...только империя может обеспечить максимальные экспансионистские возможности», и «на пути к звездам» этот способ правления необходим³. Стартовой площадкой для создания планетарной Империи герой романа избирает Россию, но для этого она должна сначала снова стать монархией.

По классификации Е. Шацкого, роман Р.В. Злотникова — «героическая утопия»⁴, а конкретнее — «утопия ордена», в которой творцом будущего выступает «горстка праведников внутри испорченного общества»⁵. Этой «горсткой праведников» здесь являются люди, именуемые «*другими*» и обладающие не только разнообразными талантами, но и бессмертием: постарев, они не умирают, а лишь меняют свое обличье, вновь становясь молодыми. Глава «*других*» Дмитрий Иванович появляется в России как «юный иностранец»⁶; между тем ему «чуть больше двух с половиной тысяч лет»⁷. Сопратники по привычке называют его предыдущим именем Мойзель, которое герой еще недавно носил в Германии, а в XVI веке он «числился итальянцем»⁸. Таковы же и его соратники. Закономерно, что «практически каждого» из этих бессмертных людей «когда-нибудь обязательно принимают за еврея или еврейку»⁹: евреи, две тысячи лет рассеянные среди разных

¹ Злотников Р.В. Виват, император! Фантастический роман. — М.: АРМАДА; «Издательство Альфа-книга», 2001. — С. 142.

² Лаврова А.Г. Актуальность утопии как культурологическая проблема. Автореферат дис... канд. культурологии. — Челябинск, 2009. — С. 23.

³ Злотников Р.В. Указ. соч. — С. 61.

⁴ Шацкий Е. Утопия и традиция. — М.: Прогресс, 1990. — С. 54.

⁵ Злотников Р.В. Указ. соч. — С. 116.

⁶ Там же. — С. 19.

⁷ Там же. — С. 208.

⁸ Там же. — С. 402.

⁹ Там же. — С. 71.

народов, традиционно воспринимались как воплощение «чужого», «другого».

Для подготовки Реставрации главный герой использует историческую память русского народа: возглавляемая им могущественная организация называется «Фонд Рюрика»; избранное им имя Дмитрий отсылает к династии Рюриковичей; коронация назначена на семнадцатое июля, так как восшествие нового русского императора на престол в день убийства своего предшественника «задает очень сильный символизм всему <...> правлению»¹. Но не случайно этот свой выбор знаменательной даты новый монарх называет «славной игрушкой»²; знаки принадлежности к русской истории здесь не более чем игра, условность. Дмитрий спрашивает одну из своих помощниц: «А вспомни-ка, когда ты смогла осознать, что ты отныне не парфянка, а человеческое существо, к которому ни одна нация или страна в настоящем и в будущем не имеют никакого отношения?»³. Роман Р.В. Злотникова отражает то новое самоощущение человека, которое исследователи отмечают в современных утопиях: ощущение себя как гражданина мира, укорененность не в своей этнической культуре, а в глобальной земной цивилизации⁴. В этом беллетристический жанр, при всей фантастике сюжетов, улавливает реальные веяния будущего. Второй чертой будущего самоощущения человека, по мнению И.В. Желтиковой и Д.В. Гусева, является «ослабление ощущения самотождественности в пользу возникновения многотождественности», что проявляется в формировании у человека вариативных «игровых личностей»⁵. Как следует из сказанного выше, к «другим» в романе «Виват, император!» это относится в полной мере.

Несмотря на то, что Мойзель меняет личины, обладает огромным могуществом и собирается стать абсолютным монархом всей планеты⁶, писатель не соотносит его с архетипом Антихриста. «Другие» (и в первую очередь, главный герой) не только не отвергают законов морали, но и стремятся вернуть людям более строгие представления о чести и верности, «помочь им вновь обрести достоинство»⁷. Нет в романе и аллюзий на легенду об Агасфере, впитавшую «религиозно-мифологические представления о том, что некоторые люди явля-

¹ Там же. — С. 403.

² Там же.

³ Там же. — С. 212.

⁴ Желтикова И.В., Гусев Д.В. Ожидание будущего: утопия, эсхатология, танатология. — Орел: ФГБОУ ВПО «ОГУ», 2011. — С. 178—179.

⁵ Там же. — С. 180—181.

⁶ Злотников Р.В. Указ. соч. — С. 79.

⁷ Там же. — С. 68.

ют собой исключение из общего закона человеческой смертности»¹. Как показал С.С. Аверинцев, в истории Агасфера структурно значимы мотивы проклятия, покаяния, искупления, а обретение героем бессмертия неотделимо от его встречи с Христом². В романе «Виват, император!» история «других» не имеет религиозного измерения, а источник бессмертия будущего императора остается по сути неизвестным.

Итак, у Ю.Н. Вознесенской сценарий будущей Реставрации представлен, по сути, как дело семейное — результат усилий любящей русско-греческой супружеской пары; у П.Н. Краснова это таинственное деяние группы тибетских монахов, которые наделяют избранных русских монархистов особым знанием; у Ф. Форсайта это изощренный, но вполне рациональный план, реализованный опытными агентами западных спецслужб. Наконец, у Р.В. Злотникова восстановление монархического правления в России рисуется как первый этап глобального переустройства цивилизации человечества и осуществляется людьми, не имеющими отношения вообще ни к какой нации. Из сказанного следует, что сценарий русской Реставрации, относящий основные сюжетные события к будущему, вполне универсален: он способен воплотить как эскапистский идеал, обращенный в мифологизированное средневековое прошлое («За чертополохом»), так и представление о путях гармонизации современных международных отношений («Икона») или проект глобализации, обращенной в космические дали («Виват, император!»).

The purpose of the article is to compare the works, in which foreigners play a leading role in the future restoration of the monarchy in Russia. The author concludes that the scenario of the Restoration allows writers to translate their ideas about the past, present and future, to connect the story with a national myth or with a dream of the united human race.

Keywords: *imagology, national myth, utopia*

Об авторе:

ШЕШУНОВА Светлана Всеволодовна — доктор филологических наук, профессор кафедры лингвистики Международного университета природы, общества и человека «Дубна».

¹ Аверинцев С.С. Агасфер // Мифы народов мира: энциклопедия. — М.: Советская энциклопедия, 1991. — Т. 1. — С. 34.

² Там же.

Хроники будущего: утопии и антиутопии

А.В. Кошелев (Новгород Великий)

«Какой-то барон Брамбеус...»

В статье рассмотрены критические отзывы «Северной пчелы» о сборнике Барона Брамбеуса «Фантастические путешествия» (1833).

Ключевые слова: Барон Брамбеус, Ф.В. Булгарин, «Северная пчела».

Барон Брамбеус не сразу выступил как автор повестей, а преодолел сложный путь к читателю. Современная исследовательница отметила: «Впервые появившийся в качестве “приятеля” повествователя, образ Барона Брамбеуса, созданный О.И. Сенковским в одном из фельетонов цикла “Петербургские нравы” (1833), первоначально функционировал лишь в качестве псевдонима, которым были подписаны повести “Большой выход у Сатаны” и “Незнакомка”. Затем он превращается в авторскую маску как полноценный художественный образ, функционирующий и вне <...>, и внутри художественного пространства: Барон Брамбеус выступил и автором-повествователем, и героем собственных сочинений...»¹.

Сделаем небольшое уточнение. Впервые Барон Брамбеус появился не в фельетоне «Личности», опубликованном в одном из январских номеров «Северной пчелы», а тремя годами ранее. В 1830 году Сенковский издал сатирический роман Джеймса Морьера «Мирза Хаджи-Баба Исфгани в Лондоне»². На титульном листе было указано имя автора «вольного перевода» — им и оказался Барон Брамбеус. Сам же Сенковский выступил цензором книги. Появление псевдонима объясняется, таким образом, вполне естественными причинами: без Барона Сенковский стал бы одновременно и автором, и цензором издания (а это было запрещено уставом того времени). Следующий же роман английского писателя, им переведенный, — «Похождения Хаджи-Бабы Исфгани в Персии и Турции, или Персидский Жилблаз»³, из-

¹ *Осьмухина О.Ю.* Преломление традиции авторской маски в русской прозе 1830-х гг. (на материале творчества А. Вельмана, О. Сенковского, В. Даля) // Вестник Томского государственного университета. — 2011. — Вып. 349. — С. 13.

² См.: Мирза Хаджи-Баба Исфгани в Лондоне. Вольный перевод Барона Брамбеуса. — Ч. 1—4. — СПб., 1830.

³ См.: Похождения мирзы Хаджи-Бабы Исфгани в Персии и Турции, или Персидский Жилблаз. — Ч. 1—4. — СПб., 1831.

данный годом позднее, — вышел анонимно, без указания имени переводчика (хотя позднее Сенковский вернул Барона¹).

Гоголь в статье «О движении журнальной литературы за 1834 и 1835 год» отмечал: «“Северная пчела” должна была хвалить все помещаемое в “Библиотеке” и настоящего ее движителя, являвшегося под множеством разных имен...»². Такую ситуацию критик объяснил тем, что Н.И. Греч, будучи одним из издателей «Северной пчелы», был объявлен и редактором «Библиотеки для чтения» (он им числился с февраля по декабрь 1834 г.). «Г. Греч давно уже сделался почетным и необходимым редактором всякого предпринимаемого периодического издания»³, — так пояснил критик его роль в новом журнале, называя Сенковского «настоящим движителем» «Библиотеки...». Гоголю, увидевшему в этом назначении лишь коммерческую необходимость, не было, конечно, известно о значительных цензурных проблемах, которые приходилось преодолевать Сенковскому на первых порах существования «Библиотеки...»⁴.

Указывая на конкретные проявления «дружбы» «Северной пчелы» и «Библиотеки...» в 1834—1835 гг., Гоголь находит единственный и — не самый удачный — пример. В первом томе «Библиотеки...» печаталась статья Сенковского «Скандинавские саги». Булгарин, по словам критика, «написал рецензию, в которой поставил г. Сенковского выше Шлёцера, Гумбольдта и всех когда-то существовавших ученых»⁵. В последнем комментарии⁶ к гоголевской статье выяснена упоминаемая статья — «О общепольном предприятии книгопродавца А.Ф. Смирдина». Она была опубликована в самом конце 1833 года — до выхода первого тома «Библиотеки...» и задолго до того, как Греч стал ее редактором. Напротив, уже в первом номере «Северной пчелы» за 1834 год Булгарин опубликовал статью «Энциклопедическая фабрика фантастических изделий», в которой не без

¹ При жизни Сенковского вышло еще одно издание романа; см.: Мирза Хаджи-Баба Исфагани. — Соч. Мориера. — Вольный перевод Барона Брамбеуса. — 2-е изд. — СПб., 1845. Мориер в первых изданиях романов не выставлял своего имени. В России автор «Хаджи-Бабы» стал известен в середине 1830-х гг. (См.: Энциклопедический лексикон. — Т. 2. — СПб., 1835. — С. 225).

² Пушкин в прижизненной критике. 1834—1837. — СПб., 2008. — С. 129.

³ Там же. — С. 124.

⁴ См. об этом: Там же. — С. 443—444.

⁵ Там же. — С. 125.

⁶ См.: Там же. — С. 447—448.

иронии прошелся по только что увидевшему свет журналу¹. Таким образом, «дружбы», о которой писал критик применительно к 1834—1835 гг., уже не существовало.

Гоголь неточно передал и содержание статьи Булгарина: у того нет громких сопоставлений Сенковского с именами крупнейших европейских ученых. Однако именно они почему-то вызывал большое раздражение. Ниже, в той же статье, обобщая свои претензии к современной критике в нескольких пунктах, Гоголь отозвался о неуместно высокой оценке некоторых русских книг, когда журналисты допускают в своих статьях неоправданные сопоставления: «Как хвалили книгу покровительствуемого автора? Не говорили просто, что такая-то книга хороша или достойна внимания в таком-то и таком-то отношении, совсем нет. “Это книга, — писали рецензенты, — удивительная, необыкновенная, неслыханная, гениальная, первая на Руси, продается по пятнадцати рублей; автор выше Вальтер Скотта, Гумбольта, Гете, Байрона. Возьмите, переплетите и поставьте в библиотеку вашу; также и второе издание купите и поставьте в библиотеку: хорошего не мешает иметь и по два экземпляра”»². Одним из таких недобросовестных критиков оказался Сенковский, который «первый поставил г. Кукольника наряду с Гете»³. Однако если критик «Библиотеки...» сделал это вследствие «расположения духа и обстоятельств», то в обобщенном образе рецензента без труда угадываются черты расчетливого дельца, который хвалит разбираемую книгу совсем не потому, что ему «так вздумалось»...

Гоголь, упоминая о дружбе двух изданий, имел в виду «похвальбу», которая печаталась в газете в 1833 году, когда Барон Брамбеус выступил с первыми своими сочинениями. Не случайным был и прерватный пересказ статьи Булгарина о «Скандинавских сагах».

В 1833 году газета «Северная пчела» оказалась изданием, наиболее близким Сенковскому. Именно здесь Барон Брамбеус обрел собственное лицо, т.е. из «псевдонима» превратился в «маску». Причем созданная маска изначально была чрезвычайно многоликой.

19 февраля 1833 года увидел свет альманах «Новоселье», в котором были опубликованы две повести Брамбеуса. «Северная пчела», сообщая 18 февраля о завтрашнем событии, так отрекомендовала нового автора: в сборнике, который «завтра, в воскресенье <...> будет раздаваться подписавшимся, а в понедельник, 20-го, поступит в продажу

¹ См. об этом: *Каверин В.* Барон Брамбеус. История Осипа Сенковского, журналиста, редактора «Библиотеки для чтения». — М., 1966. — С. 85—88.

² Пушкин в прижизненной критике. 1834-1837. — С. 135.

³ Там же. — С. 126.

<...> напечатается две сатирические статьи какого-то *Барона Брамбеуса*, человека зело смышленного и грамотного...»¹. Каждое из трех определений — сатирическое направление его творчества, ум и «грамотность» — предваряют будущие полемики о литературном и критическом творчестве Брамбеуса, которые вспыхнут после выхода «Фантастических путешествий».

Речь в нашем сообщении пойдет в основном о двух статьях «Северной пчелы», посвященных «Фантастическим путешествиям». Одна из них была опубликована за два с половиной месяца до издания сборника, другая — сразу после. Обе статьи подписаны буквой «О.»; под нею в газете публиковался критик и переводчик Амплий Николаевич Очкин (1791—1865). Между тем, содержание этих статей позволяет предположить, что они были написаны не без участия Сенковского-Брамбеуса.

Итак, спустя полгода после первого упоминания Брамбеуса в «Северной пчеле», 19 августа 1833 года появилась первая заметка о «Фантастических путешествиях»². Напомнив о прежних его сочинениях («умного, ученого Брамбеуса, столь хорошо знакомого с придворным этикетом и политикою чертей»), автор продолжил: «Брамбеус, как и мы, грешные, был некогда в двенадцатом классе; Брамбеус смотрел тогда на общество, как и мы, грешные, загнув назад голову; Брамбеус скучал, как и мы; но мы остались на месте и ждали в департаментах или передних, пока низойдут на нас классы десятый, девятый, благодатный восьмой и так далее, а Брамбеус поехал путешествовать: он был в Иркутске и в Италии; совершил поэтическое путешествие в Константинополь, ученое путешествие на Медвежий Остров, сентиментальное путешествие в Сицилию, и везде полными пригоршнями бросал ученость, остроумие, веселость...» Критик пересказал начальные строки «Поэтического путешествия по белу-свету». «Зело смышленный и грамотный» Барон неожиданно обрел черты скучающего коллежского советника.

В следующей статье³ Брамбеус предстал в совершенно иной роли. Остановившись на «Ученом путешествии...», критик едва не открыл тайну Барона — фамилию его создателя: «...Автор говорит не о всемирном потопе, который находим мы в Священном Писании; но у всех народов есть предание о том, что некогда существовал мир порочный,

¹ Литературные и другие известия // Северная пчела. — 1833. — № 38. — 18 февраля.

² О. Литературные вести // Северная пчела. — 1833. — № 186. — 19 августа.

³ О. Новые книги. Фантастические путешествия Барона Брамбеуса. — СПб., 1833 // Северная пчела. — 1833. — № 248. — 1 ноября.

который, за грехи свои, истреблен великим потопом. Автор воспользовался этим преданием; вымыслив себе, для собственного своего употребления, частный потоп, затопление Сибири обрушившеюся на землю планетою, развил все обстоятельства этого великого переворота, сообразно идеям о причинах и действиях наводнений, принятых известнейшими новейшими геологами; поставил в параллель терзания планеты с терзаниями обманутого мужа, величие природы с мелко-стью человека; волшебною рукою перевил, переплел все это вместе и решительно истощил всю поэзию астрономии и геологии...» И далее: «... поэт превращает в поэзию все, к чему прикасается; прочтите в Ученом путешествии С..., виноват, я хотел сказать Брамбеуса...».

Это указание на реального автора «Фантастических повестей» не было замечено в критике того времени: тайна Брамбеуса была открыта несколько позднее¹. Барон выступил в иной маске — ученого, а его сочинение оказывается не фантазией скучающего «гения десятого класса», а едва ли не научным трудом («о причинах и действиях наводнений»), преподнесенным в художественной форме.

Однако, лишь заявив об «ученом» содержании повести, критик свел свои рассуждения в фарс: «Où diable la poësie va-t-elle se nicher?² — скажете вы. Оно, конечно, странно; но поэт превращает в поэзию все, к чему прикасается; прочтите <...> описание кометы, её обрушение, взволнование земли, на которой сила природы переставляет горы, как рука игрока шахматы; взгляните на шар земной, который, выбившись из обыкновенной своей колеи, неправильно носится в беспредельном пространстве, колышется и переменяет полюсы; прочтите все это, и скажите мне, если можете, что это не поэзия, не самая высокая поэзия!» Последнее утверждение, однако, указывало на ту «высокую поэзию», которую обрел Брамбеус в одесском карантине: «Я поселись в моей комнатке. В одно мгновение ока огромные, тощие алчные блохи, подобно угрызениям совести, нападают на меня черною тучею; кусают, щиплют мое тело, скачут по лицу и по рукам, проникают в сапоги и под платье, высасывают кровь из-под кожи, высасывают спокойствие из души, счастье из сердца, воображение из головы; я чешусь, прыгаю, потею, изнемогаю; отчаяние овладевает мною <...> “Здесь есть высокая поэзия! — восклицаю я с восторгом. — Что за малорос-

¹ В.С. Фомичева указала, что впервые псевдоним был раскрыт в статье Н.И. Надеждина «Обозрение русской словесности за 1833 год», опубликованной в первом номере «Телескопа» за 1834 г. (См.: Фомичева В.С. Театральность в творчестве О.И. Сенковского. — Juväskalä, 2001. — С. 41).

² Где, черт возьми, гнездится поэзия? (франц.).

сийская грязь!.. Настоящая поэзия находится только в одесском карантине»¹.

«Не знаю, чему удивиться в этом превосходном творении: силе и воображению автора, поэтическому взгляду его на вещи, чудному искусству, с которым управляет он читателем, то поражая его ужасом, то заставляя смеяться, или безжалостности, с которою он истребляет впечатление, им произведенное, заменяя его другим, совершенно противоположным». Так, чрезвычайно точно, подытожил критик свое впечатление от «Ученого путешествия...». И это двойное впечатление основывается на несоответствии личности С..., т.е. Сенковского, и Барона Брамбеуса.

Единственным критиком, попытавшимся осмыслить «разные впечатления» от «Ученого путешествия...», был Булгарин. В «Северной пчеле» он опубликовал сразу две статьи об этой повести. В первой из них² Булгарин поставил «Ученое путешествие...» на невиданную высоту: «Глубокомысленна, как «Фауст» Гете, и производит такое впечатление, как Байронов «Манфред» <...> статья *Ученое путешествие на Медвежий остров* есть поэма, исполненная жизни, высочайшей поэзии, изобилующая глубоким чувством филантропии, являющейся здесь в плаще иронии. И это-то чувство филантропии дает сей статье преимущество пред двумя упомянутыми поэмами в отношении нравственном, как пиитический язык, драматические формы и введение сильных характеров дают преимущество «Фаусту» и «Манфреду» пред статьей Брамбеуса».

«У всех народов сохранилось предание о *потопе*, истребившем развратное и униженное пороками человечество. — Это был перелом (кризис) болезненного состояния природы, и человека, переход к новой жизни. <...> Брамбеус в пиитическом порыве начертал нам великую картину сего ужасного переворота, бывшего в натуре, изобразил мрак, свет и море кистию Корреджия, Рафаэля и Вернета, прибавив собственным воображением то, что не представлялось уму великих артистов: разрушение естества, падение небесных тел, последнее издыхание природы. — Картина ужасная, приводящая в трепет, в содрогание! — И посреди сих ужасов выставлено развратное человечество с своими мелкими страстями, с своим смешным тщеславием, с своею ничтожною надменностью. Какая высокая поэзия, какое спасительное нравоучение! <...> При чтении сей статьи меня несколько раз обдавало ужасом, и этого хотел автор, когда писал грозную картину разру-

¹ Сенковский О.И. Сочинения Барона Брамбеуса. — М., 1989. — С. 46.

² См.: Ф.Б. <Булгарин Ф.В.> Обзорение новых русских романов и других произведений словесности // Северная пчела. — 1833. — № 269. — 25 ноября.

шения природы. Но по прочтении во мне осталось не *горестное* и не *неприятное* впечатление, а, напротив, в душе моей возродилось высокое чувство моего благородства, чувство высокого предопределения человека, когда я, закрыв книгу, сказал себе: душа моя бессмертна, и сокрушение целой вселенной не лишит меня бытия!»

Таким образом, в иероглифах Писаной комнаты Булгарин увидел «спасительное нравоучение», т.е. рассмотрел повесть как «антиутопию».¹ Читателей статьи Булгарина возмутило не «серьезное» прочтение повести Брамбеуса, а излишне смелые сопоставления (позднее именно на них сетовал и Гоголь). Находящийся в ссылке А.А. Бестужев писал К.А. Полевому от 4 января 1834 г. из Дербента: «Скажите, что за лицо Брамбеус, от которого вся фамилия «Сев.<ерной> пчелы» в домашнем своем журнале катается с восторга. То, что читал я, так старо и подснежно! Разве не размахался ли он в книге своей? <...> Неужели Сенковский попал в гении, в равно байроновцы и равно гетевцы (как говорит Фита)?»²

О том же писал и П.А. Вяземский к И.И. Дмитриеву от 23 декабря 1833 г.: «... Путешествие Барона Брамбеуса раскупается и перевозится нарасхват. На перспективе, в окнах книжной лавки Смирдина объявление о нем колет глаза всем проходящим полуаршинными буквами. Несмотря на всю эту славу, я, признаюсь, мог с трудом дочитать десяток страниц его. Шутки натянуты, холодны, тяжеловесны. Сатира не в цель, одни холостые заряды, и никуда не попадают, а рассыпаются по воздуху, даже и не горохом в стену. Читали ли вы великодушный отзыв Булгарина и сей книге? Презабавное смирение наглости!»³

Противоположной по тону получилась следующая статья критика, «Письмо гомеопата Прудеуса (от *лат.* — ученый) к знатоку египет-

¹ См.: *Егоров Б.Ф.* Российские утопии. Исторический путеводитель. — СПб., 2007. — С. 149—153.

² *Бестужев-Марлинский А.А.* Кавказские повести. Издание подготовила Ф.З. Канунова. — СПб., 1995. — С. 530.

³ *Вяземский П.А.* Письма к И.И. Дмитриеву // Русский архив. — 1868. — № 4—5. — Стб. 635—636. Упомянув о «смирении» Булгарина, Вяземский напомнил адресату о выпаде Брамбеуса против критика в «Большом выходе у Сатаны». В повести черт фон-Аусгабе, исполнявший при дворе обязанности библиотекаря, подал на завтрак Сатане «кусочек книги», предполагая, что «его мрачность» скорее уснет после такого завтрака. В остатках заглавия поданного кушанья угадывается исторический роман Булгарина «Дмитрий Самозванец» (См.: *Сенковский О.И.* Сочинения Барона Брамбеуса. — М., 1989. — С. 234).

ских иероглифов Барону Брамбеусу»¹, опубликованная в разделе «Юмористика». В своем письме раздраженный ученый заявил, что «не может похвалить» повесть.

Для верного понимания статьи важно учитывать, что гомеопатия в XIX веке понималась многими как лженаука; в примечании к своему письму ученый муж отметил: «Не нужно, кажется, объяснять, что *гомеопатия* есть новая система в медицине, отвергающая употребление лекарств в таком количестве, как они обыкновенно прописываются врачами, обучавшимися медицине. Гомеопаты хотят исцелять недуги миллионными, биллионными и децилионными частицами лекарственных материалов, распуская их в воде, а иногда даже прописывают лечиться только запахом лекарств! <...> Иностранные журналы наполнены спорами о сем предмете. *Аллопатия* есть система, противная гомеопатии, т.е. система, которой следовали ученые мужи от Гиспократа поныне²». Из этого рассуждения вытекает, что гомеопатами являются врачи, которые медицине даже не обучались.

Весьма показателен также иронический отзыв о книге «Карманный гомеопатический лечебник» (СПб., 1835), опубликованный в одном из номеров «Библиотеки для чтения»: «Книга г. Белявского принесет большую пользу человечеству, как скоро гомеопатические лекарства начнут быть полезными для здоровья. По сию пору они доставляют пользу одному только карману врачующих: вот почему г. Белявский, как умный человек, без обиняков назвал свой гомеопатический лечебник “карманным”»³.

Главный упрек, который предъявил Прудеус сочинителю, — пренебрежение здоровьем читателей, которое происходит от недостаточного знания гомеопатии: «В ней (в «Ученом путешествии...») — А.К.) острота и ум разлиты аллопатически». Повесть Брамбеуса вредна по

¹ Ф.Б. <Булгарин Ф.В.> Письмо гомеопата Прудеуса к знатоку египетских иероглифов Барону Брамбеусу // Северная пчела. — 1833. — № 286. — 13 декабря.

² Термины «аллопатия» и «гомеопатия» были введены основоположником гомеопатической системы лечения С. Ганеманом (1755—1843). Под аллопатией (лечение противоположного противоположным) понимались методы обычной медицины, а под гомеопатией (лечение подобного подобным) такие методы, когда при лечении применяют минимальные дозы тех веществ, которые в больших дозах вызывают в организме здорового человека симптомы, подобные симптомам данной болезни.

³ Библиотека для чтения. — 1835. — Т. X. — Литературная летопись. — С. 27—28.

«медицинским показаниям»); за этим приговором без труда прочитывается восхищение юмористическим талантом автора.

В.Э. Вацуро отметил об особенностях восприятия псевдонима Сенковского в читательской среде: «... читатели могли, в зависимости от уровня культуры, видеть в нем либо «настоящего» барона, либо мистификацию, оценивать лубочность «Брамбеуса» или считать это серьезным псевдонимом»¹. Статьи, опубликованные в «Северной пчеле» в 1833 г., сформировали многозначность известной маски Сенковского. И этот прием, как видим, был продуманным авторским ходом.

The article is about the critical feedback in «Northern bee» («Severnaja pchela») on the Baron Brambeuses «Fantastic trips» («Fantasticheskiye puteshestvija») collection.

Keywords: *Baron Brambeus, F.V. Bulgarin, «Northern bee» («Severnaja pchela»).*

Об авторе:

КОШЕЛЁВ Анатолий Вячеславович — доктор филологических наук, профессор Новгородского государственного университета им. Ярослава Мудрого.

¹ Вацуро В.Э. От бытописания к «поэзии действительности» // Русская повесть XIX века. История и проблематика жанра. — Л., 1973. — С. 221.

А.А. Семенова (Великий Новгород)

Антиутопия как невозможность будущего: к будущему от прошлого без настоящего

Статья посвящена анализу утопических и антиутопических идей в русской публицистике начала XX века и в русской литературе 1920-х годов. Прослеживается влияние антропогонического мифа на русскую общественную мысль.

Ключевые слова: утопия, антиутопия, миф, публицистика, Е. Замятин, А. Платонов, будущее, новый мир.

Публицистика начала XX века оказала большое влияние на русскую литературу этого периода. В публикациях А. Богданова, А. Луначарского, Д. Мережковского, Н. Бердяева и многих других ведущей темой для критики была тема мещанства: мещанство / буржуазность оценивались как негативный сценарий социально-исторического развития России. При этом чрезвычайно популярен был антропогонический миф.

Публицистика концептуальна и предполагает отстаивание той или иной мировоззренческой позиции. В кризисный период начала XX века именно публицистика способствовала процессу «переоценки ценностей», а полемический накал влиял на высокую резонансность идей в русском обществе. «Уже много лет “переходное” состояние характеризует Россию и заставляет большую часть ее интеллигенции нервно стремиться от настоящего к будущему»¹, — писал Алексеев на страницах «Нового пути». И эта устремленность в будущее подогревалась ростом рабочего движения, которое, казалось убедительным доказательством неизбежности «смены общественных формаций», возможности осуществления социальной утопии.

С. Булгаков в статье на страницах «Нового пути» приходил к выводам, обосновывающим социально-политическую борьбу пролетариата: «Общее стремление рабочих классов всех стран к поднятию своего социально-экономического благосостояния, вытекающее из общего подъема сознательности масс и чувства личного достоинства, вообще прогрессирующего очеловечивания человечества, должно быть искренно и горячо приветствуемо как заря лучшего будущего»².

¹ Алексеев. Разложение марксизма // Новый путь. — 1904. — № 12. — С. 103.

² Булгаков С. Без плана: I. «Идеализм» и общественные программы (Продолжение) // Новый путь. — 1904. — № 11. — С. 353.

При этом в бурных публицистических полемиках формировались ценностные ориентиры, которые получали высокую популярность в русском обществе начала XX века. Социальный идеализм, социальное творчество на основе синтеза идеализма и реализма — эти ценностные ориентиры русских публицистов получали распространение в читательской аудитории.

Пафос радикального социального преобразования преобладал в публицистике, казалось бы, оппонентов: идеалистов («Новый путь», «Вопросы жизни»), и позитивистов («Правда»). В этом социальном радикализме оппоненты оказывались единомышленниками и вместе творили антропогонический миф, который актуализировался в начале XX века, в первую очередь благодаря философии Ницше, с его широко известным афоризмом, что человек — это мост к сверхчеловеку. М. Хейсин, рецензируя книгу Ницше «Так говорил Заратустра» (Правда. — 1904. — № 3), писал о том, что гениальная утопия чувствуется всюду, что «в дверь истории стучится *новый* человек, что наши формы жизни стали тесные для человека»¹.

Обращение к мифу, как «образцу для подражания» (М. Элиаде), характерно было для публицистики начала XX века. В русском обществе начала XX века ощущался кризис традиционных ценностей. Безусловно, он был осознан в связи с увлечением философией Ницше в русской образованной среде. Знаменитое ницшевское «Бог умер» констатировало «смерть» христианских ценностей, конец христианской мифологии как источника сакрализации жизни. Русское образованное общество понимало, что преодоление «смерти Бога» требовало нового мифа, так как демифологизированное существование воспринималось как нигилистическое, нетворческое, мещанское, замкнутое в практически-обыденном. Неомифология должна была удовлетворить эту тоску по сакральному, которая во многом нашла выражение в творчестве декадентов.

Одним из ключевых мифов начала XX века и стал миф антропогонический — о создании «нового человека», который станет творцом «нового мира». Самым замысловатым способом в нем переплеталось христианское представление о мессии (идеалисты — С. Булгаков, Н. Бердяев), языческое представление о культурном герое (позитивисты — А. Богданов, А. Луначарский).

Миф — объясняет, кто мы и откуда пришли; сакрализует наше настоящее, придавая ему смысл; дает перспективу нашему существованию. Мифологичность — конституирующая черта человеческого бы-

¹ Хейсин М. Фридрих Ницше. Так говорил Заратустра. Пер. Ю.М. Антоновского. — Изд. 2-е. — 1903 г. <...> // Правда. — 1904. — № 3. — С. 226.

тия, потому человечество бережно хранит мифы прошлого, бесконечно их интерпретируя, а также порождает новые «образцы для подражания» (М. Элиаде). Только в мифе человек может быть выражен в подлинной гармонии рационального и иррационального¹.

Мифотворческий аспект русской публицистики начала XX века важен, так как миф — способ эффективного воздействия не только на сознание человека, но и его подсознание.

По мнению М. Элиаде, миф «составляет историю подвигов сверхъестественных существ», при этом повествование воспринимается как истинное и, одновременно, сакральное. Исследователь пишет, что «миф всегда имеет отношение к «созданию», он рассказывает, как что-то явилось в мир или каким образом возникли определенные формы поведения, установления и трудовые навыки; именно поэтому миф составляет парадигму всем значительным актам человеческого поведения; познавая миф, человек познает «происхождение» вещей, что позволяет овладеть и манипулировать ими по своей воле...»² Миф о «создании» «нового человека», популярный в русском образованном обществе, открывал возможности для социального творчества.

«Вообще мифы показывают, что мироздание, человек и жизнь имеют сверхъестественное происхождение и сверхъестественную историю, и что эта история значима, обладает большой ценностью и является образцом для подражания»³, — пишет М. Элиаде.

Миф как целое воссоздается на основе мифологем. «Мифологема — это единица мифологического мышления. Это сквозные, наиболее характерные для мифологического мировоззрения идеи, точки его фиксации. Мифологема является, с одной стороны, элементом текста..., а с другой — элементом парадигмы мифологического мышления»⁴, — считает Н.В. Шульга.

По мысли исследователя, «мифологема — это форма, в которой нет ничего общего, кроме однозначного указания на то или иное свойство. ... Мифологемные константы воссоздают мифологическую картину

¹ Миф: переключки времен, имен и мнений // Бренное и вечное: политические и социокультурные сценарии современного мифа: Материалы Всерос. науч. конф. 11-12 октября 2005 г. / НовГУ им. Ярослава Мудрого. — Великий Новгород, 2005. — С. 10.

² Элиаде М. Аспекты мифа / Пер. с франц. — М.: Академический Проект, 2000. — С. 23—24.

³ Там же. — С. 25.

⁴ Шульга Н.В. К проблеме: мифологемы в политических технологиях // PR-технологии в информационном обществе: Материалы IV Всероссийской научно-практической конференции. — Часть I. Санкт-Петербург, 30—31 марта 2007 г. — СПб.: Изд-во Политехн. ун-та, 2007. — С. 391.

мира в общественном сознании и в различных условиях могут интерпретироваться различным образом»¹.

В антропогоническом мифе русских публицистов основными мифологемами стали «старый мир» — «новый мир», «прежний человек» — «новый человек», которые при этом составили бинарные оппозиции, что тоже характерно для мифологического мышления.

Для позитивистов «прежний человек» — это, прежде всего, раб. Рабство же понималось в максимально широком толковании: экономическом, морально-этическом, религиозном («раб Божий»), культурном. Потому важно было освободить человека от «оков» несовершенного социального устройства, чтобы дать возможность ему свободно творить новые формы: социальные, моральные, религиозные (богостроительство), культурные — нового совершенного бытия.

Для идеалистов «прежний человек» не имел негативных коннотаций, что, вероятно, объяснялось христианской этикой, к которой они апеллировали. Задача «новых людей» достигнуть духовного прозрения и стать апологетами «нового мира», что даст возможность «преображения» и всем «прежним людям». Этим объясняются мессианские мотивы в публицистике идеалистов.

«Новый мир» и для позитивистов, и для идеалистов должен был быть достижением совершенного социума, в котором возможно было бы созданы условия для достижения полной общественной гармонии. Ценности этого совершенного социума оппонентами определялись различно: для идеалистов как духовно-религиозные ценности, для позитивистов как социально-экономические.

Новый социум, о котором мечтали и позитивисты, и идеалисты, должен был обеспечить человеку условия, при которых достижима была бы вся полнота жизни.

Н. Бердяев упрекал позитивистов, называя их «социальными спасителями человечества», в том, что те хотят лишь преобразовать мир, бесконечно его реформировать, *«и так без конца, без радикального его переворота»*². Неслучайно, что сблизившийся с Д. Мережковским, публицист писал о нем как о человеке, которому нужны не реформы, а переворот, не преобразования, а преображение, и который в религиозном сознании своем ... идет по пути революционному³.

В публицистике журналов «Новый путь» и «Вопросы жизни» преобладали революционные идеи религиозного преображения, а масштаб

¹ Там же. — С. 392.

² Бердяев Н. О новом религиозном сознании // Вопросы жизни. — 1905. — № 9. — С. 179.

³ Там же. — С. 155.

событий оценивался весьма глобально. «Происходящее теперь в России имеет значение ... всемирно-историческое, мировое»¹, — писал С. Булгаков весной 1905 года.

В публицистическом тексте Н. Бердяева, который был опубликован на страницах «Русской мысли» в 1907 году, также прослеживалось обращение к антропогонии: «Радикальным отношением к общественности будет лишь то отношение, которое стремится изменить сущность вещей, корень общественного бытия, которое стремится преобразовать самую человеческую природу, создать нового человека, несущего с собой новый дух»², публицист писал о жажде «новой реальной плоти жизни»³.

Антропогонический миф, актуализированный и популяризированный русской публицистикой, оказал больше общественное влияние. Страна с преобладающим числом неграмотных людей была очень чутка к новым мифам, которые соответствовали архаическому сознанию большей части населения России.

«Именно мифологемы оказываются ближайшим каналом актуализации архетипов. Это позволяет ей быть эффективным инструментом воздействия на общественное сознание. Под воздействием мифологем люди начинают действовать в соответствии с заложенными в их бессознательном программами поведения»⁴, — считает современный исследователь Н.В. Шульга. Революционные настроения в обществе поддерживались мифологемами «новый мир» — «старый мир». При этом смысловые коннотации были очевидны: новое лучше старого. Таким образом, первая мифологема побуждала к социальному протесту, который поддерживался второй.

Между мифом и утопией также существует определенная взаимосвязь. «Утопия» — это неологизм, созданный Т. Мором. В современной науке утопизм считается универсальным свойством сознания. Однако есть точка зрения, что «утопизм — это болезненная реакция на слишком глубокий разрыв между потребностями и средствами их удовлетворения»⁵. В социально-исторической реальности России начала XX века этот разрыв достигал весьма существенной глубины, по

¹ *Булгаков С.* Религиозно-общественная хроника // Вопросы жизни. — 1905. — № 4—5. — С. 521.

² *Бердяев Н.* Анархия // Русская мысль. — 1907. — № 1. — С. 33.

³ *Бердяев Н.* Декадентство и мистический реализм // Русская мысль. — 1907. — № 6. — С. 123.

⁴ *Шульга Н.В.* К проблеме: мифологемы ... С. 393.

⁵ Российская социологическая энциклопедия / Под общей редакцией академика РАН Г.В. Осипова. — М.: Издательская группа НОРМА-ИНФА. — М., 1998. — С. 589.

утверждению А. Богданова: «Для Великой Российской революции противоречие ... заключается в громадном росте общественного разделения труда и развитии машинного производства с одной стороны, в упорной неподвижности полуфеодалного государства и юридического строя — с другой»¹.

Для утопии характерно критическое отношение к реальности², что порождает страстное желание создать то, чего еще не было. А. Богданов писал (Образование. — 1906. — № 2): «Революция — это социальная критика и социальное творчество, достигающие одновременно высшей напряженности в порыве экстаза, охватывающего общество», а цель революции — «гармонизация человеческого существования»³. Путь к осуществлению утопических идеалов — реализация мифа («образца для подражания»). Однако есть существенная опасность на этом пути: от утопии человечество может прийти к антиутопии.

Если утопия толкуется в словаре иностранных слов как «нереальный, неосуществимый на практике план социальных преобразований» или «фантазия, несбыточная мечта», то исходя из значения приставки «анти», можно получить следующее определение антиутопии, не зафиксированное в словаре: осуществимый на практике план социальных преобразований; не фантазия, мечта, которая может сбыться⁴.

П. Берлин (Правда. — 1904. — № 6), анализируя современное национальное и мировое хозяйство, подчеркивал, что «мировое хозяйство обострило противоречия, приблизило их исчезновение и, осуществив громадный технический прогресс, раскрыло возможность реализации того идеала, о котором еще мечтал Аристотель — чтобы работа машин обеспечивала всем людям экономическое благосостояние, чтобы труд человека, направленный на материальное обеспечение существования, свелся к минимуму и чтобы освобожденные, благодаря этому, колоссальные силы людей, бьющихся теперь в оглоблях повседневного тяжкого труда за скудную сытость завтрашнего дня, были употреблены на мощное развитие человеческой индивидуальности, на развитие богатства, полноты и разнообразия всей человеческой жизни, всякой человеческой личности»⁵. Решение современных социально-

¹ Богданов А.С. Революция и философия // Образование. — 1906. — № 2. — С. 54.

² Российская социологическая энциклопедия... С. 589.

³ Богданов А.С. Революция и философия ... С. 55—56.

⁴ Семенова А.Л. Роман Е. Замятина «Мы» и «Государства» Платона // Русская литература. — 1999. — № 3. — С. 177.

⁵ Берлин П. Национальное и мировое хозяйство // Правда. — 1904. — № 6. — С. 201.

экономических проблем виделось публицисту способом достижения утопического идеала «разнообразия и полноты человеческой жизни». Проблемы добра и зла редуцировались публицистами позитивистского журнала «Правда».

С. Булгаков был убежден в том, что неправы позитивисты, для которых вопрос о природе добра и зла, вне экономических интересов не существует. Раз будет устроено «государство будущего», зло тем самым будет побеждено. Следовательно, трагедия мира и жизни они считают разрешимой чисто механическими средствами, и, насколько они пессимисты относительно настоящей стадии человеческой истории, настолько же оптимисты относительно будущего»¹.

Утопичность русской публицистики начала XX века, ее ориентированность на антропогонический миф наиболее полно выразилась в полемике о мещанстве, когда мыслители различных взглядов и направлений сошлись в общем «антимещанском» пафосе².

В мифологической оппозиции «старый мир»/ «прежний человек» закреплялось отрицательное отношение к прошлому и утверждалось позитивное восприятие будущего, в котором должен реализоваться идеал «нового мира»/ «нового человека». Буржуазное настоящее редуцировалось как таковое за свое несовершенство, ограниченность и узость социальных идеалов.

События октября 1917 года предопределили кардинальную переоценку прежних ценностных ориентиров, потому от утопизма предревольционных лет авторы (Е. Замятин «Мы», А. Платонов «Котлован») переходят к иной ценностной шкале: антиутопия становится способом обрести необходимый для социального прогресса баланс: установить живую связь между прошлым и будущим через подлинное настоящее.

Роман Е. Замятина «Мы», в котором нашло отражение все многообразие идейных течений начала XX века³, был написан в начале 1920-х годов. Он показал всю несостоятельность социально-философских утопий. Это роман-антиутопия, в котором, обращаясь к античным образцам философской мысли⁴, автор приходит к выводу о

¹ Булгаков С. Без плана // Вопросы жизни. — 1905. — № 6. — С. 303—304.

² Семенова А.Л. Русская философская публицистика начала XX века: утопия радикального обновления. — Великий Новгород, 2010.

³ Семенова А.Л. Роман Замятина «Мы» в контексте публицистики журнала «Новый путь» // Литературоведение на современном этапе: Теория. История литературы. Творческие индивидуальности: материалы Междунар. Конгресса литературоведов. К 125-летию Е.И. Замятина. 5—8 окт. 2009 г. / Отв. Ред. Л.В. Полякова. — Тамбов: Изд. дом ТГУ имени Г.Р. Державина, 2009. — С. 555—558.

⁴ Семенова А.Л. Роман Е.И. Замятина «Мы» и «Государство» Платона...

разрушительности утопического сознания и предупреждает, что воплощенная утопия, может обернуться антиутопией — той социальной реальностью, которая несет угрозу самому существованию человека и общества.

Образ «Древнего дома» в романе символизирует прошлое, с которым в настоящем нет никакой связи. Прошлое отринуто во имя нового мира, воплощенного в Едином государстве, где господствует эгалитаризм как безусловный принцип социальной справедливости: от 50 жевательных движений на каждый кусок пищи до розовых талонов на любовь. Но это настоящее для главного героя романа Д-503 не является совершенным. Главное его устремление — достижение совершенного единообразия в будущем, ведь пока люди все еще очень разные. Его жизнь в настоящем — создание Интеграла для того, чтобы проинтегрировать вселенную, а значит достичь глобального совершенства, и, следовательно — полного счастья для всех ее обитателей. Однако распадение формулы определенного интеграла¹, который лежит в основе системы образов в начале романа, приводит к тому, что в финале оставшиеся герои могут составить только формулу неопределенного интеграла, которым проинтегрировать вселенную невозможно.

Отсутствие живых связей между прошлым — Древним домом и будущим — Интегралом, определяется неподлинным настоящим, в котором человек всего лишь функция, а значит, нет возможности достичь этого чаемого будущего для человека, который наделен фантазией, памятью, страстным чувством любви. Операция по удалению фантазии — это превращение человека в биоробота, который может быть бесконечно счастлив, но никогда не сможет стать человеком.

Повесть А. Платонова «Котлован» написана в конце 1920-х годов. Автор стал свидетелем тех времен, которые десятилетие назад воспринимались как чаемый новый мир, но реальные события — индустриализация, коллективизация — не оставляли надежды на близость социального идеала. Сюжет повести раскрывает расхождение идеологии и реальности настоящего: нет равенства — истощенные рабочие противопоставлены товарищу Пашкину, научно берегущему себя в интересах пролетариата. Герои рабочие отказались от своего буржуазного прошлого и все их настоящее посвящено тяжелому изматывающему труду — они роют котлован, именно роют, а не копают, так как труд героев механический, лишенный смысла.

Финал повести, показывающий просветление главного героя — Вощева, это желание автора вернуть героев в их подлинное настоящее, в котором умирает девочка Настя, для будущего которой и должны

¹ Лахузен Т., Максимова Е., Эндриус Э. О синтетизме, математике и прочем... — СПб., 1994.

были построить Дом. «Публицистический эпилог выражает не столько критику идеала (главное «жало» антиутопии), сколько опасение самого писателя, что этот идеал, возможно, не осуществим»¹, —отмечает М.В. Заваркина.

Действительно, разрыв с прошлым, кровное родство с которым неразделимо, подчеркнуто автором в психологическом конфликте, переживаемом Настей после смерти матери. В настоящем девочке-«будущему» нет места, ее пригрели рабочие котлована, но они не в состоянии уберечь ее, охранить, так как заняты делами то на котловане, то в деревне, где идет коллективизация. «Будущее» в настоящем оказывается беспризорником, оно лишь подчеркивает неподлинность настоящего.

В романе Замятина и в повести Платонова актуализируется мысль о том, что утопические устремления в будущее, пренебрегающие несовершенным настоящим и порывающие все ценностные связи с прошлым, несостоятельны, обречены на провал. В таком случае будущее для человечества становится невозможным.

«Интеграл» и «Котлован» — это символы «нового мира», который должен быть построен. Цель создания — сделать людей счастливыми навсегда, навечно. Таким образом, «новый мир» становится абсолютным социальным идеалом, а следовательно, недостижимым. Авторы показывают читателям, что это два пути в одно будущее, будущее, которое невозможно.

Article is devoted to the analysis of utopian and anti-utopian ideas in the Russian journalism of the beginning of the XX century and in the Russian literature of the 1920th years. Influence of the antropogonichesky myth on the Russian public thought is traced.

Keywords: *Utopia, anti-Utopia, myth, journalism, E. Zamyatin, A. Platonov, future, new world.*

Об авторе:

СЕМЕНОВА Александра Леонидовна — доктор филологических наук, доцент, профессор кафедры журналистики Новгородского государственного университета.

¹ Заваркина М.В. Жанровая стратегия в повестях А.П. Платонова 1930-х годов. Автореф. дисс. ... кандидата филол. наук. Воронеж — 2013. — 24 с. — С. 12.

А.М. Грачева (Санкт-Петербург)

Будущее России в зеркале фэнтези русской эмигрантской литературы (роман Н.Н. Брешко-Брешковского «Когда рушатся троны...»)

В статье рассмотрены поэтика и идейно-художественная концепция одного из классических произведений русской беллетристики. Роман основан на одном из футуристических прогнозов развития политической истории России.

Ключевые слова: русская революция 1917 года, эмигрантская литература, Н.Н. Брешко-Брешковский, русская беллетристика.

В результате революции 1917 г. и последовавшей за ней Гражданской войны масса бывших подданных Российской империи оказалась за границей, в эмиграции. Среди них были люди различных социальных слоев и классов русского общества, многообразных политических, религиозных взглядов, разного культурного уровня. Но всех их, хотя и с неодинаковой степенью осознанности, объединяло одно: стремление понять причины случившейся национальной катастрофы и желание хоть в какой-то степени приоткрыть завесу грядущего.

В области письменной культуры русской эмиграции осмысление национальной катастрофы 1917 г. вызвало появление массы мемуаров, публицистических статей и художественных произведений. Что же касается поиска ответов на вопрос о будущем России, о дальнейших судьбах людей, продолжавших жить в родной стране в условиях диктатуры пролетариата или бедующих на чужбине, то предлагавшиеся футурологические прогнозы чаще всего были составной частью поразному политически ангажированной публицистики. Гораздо реже они являлись предметом художественного изображения, прежде всего становясь темой антиутопий. Самой известной из них стал опубликованный в пражской «Воле России», хотя и созданный еще на Родине роман Е. Замятина «Мы» (1920).

Примечателен тот факт, что изображение будущего стало в большей степени темой не высокой литературы, а русской беллетристики. Это было, в частности, связано с выполняемыми ею по отношению к читателю психотерапевтической — компенсаторной и пропагандистской функциями. Как пример, можно привести начало рождественского рассказа А. Ренникова «Сочельник в будущем» (1931): «За эмигрантские годы много любопытных рождественских рассказов слышался я. <...> Слушая все эти воспоминания и охотно веря им, <...> я,

однако, не раз задумывался относительно далекого будущего: “А что начнут вспоминать эмигранты в сочельник там, в России, когда большевизма не будет и когда нынешние молодые люди сами станут почтенными, убеленными сединами рассказчиками?” Можно вообразить, до чего дело дойдет!»¹ Как видим, автор сразу же отправлял читателю модальный и временной посыл — емкий и оптимистический прогноз о сроках завершения большевистского вывиха русской истории и о времени возвращения эмигрантов на Родину.

Классический образец беллетристического футурологического фэнтези представляет собой роман Н.Н. Брешко-Брешковского «Когда рушатся троны...» (1925).

До революции Николай Николаевич Брешко-Брешковский (1874—1943) получил известность как популярный беллетрист, журналист, художественным обозреватель и сценарист². Он был сыном известной деятельницы народного движения, одной из основательниц партии эсеров Екатерины Константиновны Брешко-Брешковской. После родов она оставила сына на попечении родственников в украинской провинции и в дальнейшем никак не участвовала в его воспитании, в формировании его политических и эстетических взглядов. После окончания Ровенского реального училища Брешко-Брешковский переехал в Петербург, где занялся журналистикой и начал писать прозу. Наибольший литературный успех имели его прозаические произведения, созданные в жанровых разновидностях «сенсационного», «политического» и «шпионского» романа. Они восходили к популярному еще с XIX в. жанру «романа-фельетона», соединяя в себе особенности аккумулятивной бульварной беллетристики поэтики позднего романтизма (в частности, поэтики приключенческих романов А. Дюма-отца и П.А. Понсон-Дю-Террайля) и художественные приемы и темы русского антинигилистического романа. По своим политическим взглядам Брешко-Брешковский был монархистом, последователем идеала сильного просвещенного властителя, в области эстетики — противником модернизма как в пластических, так и в словесных видах искусства. Положительными героями его произведений были красивые, сильные и духом, и телом русские супермены: борцы, спортсмены, офицеры-разведчики. В прозе Брешко-Брешковского часто ис-

¹ Ренников А. Сочельник в будущем // Чудо рождественской ночи. Святочные рассказы. Сост., вступ. ст. и примеч. Е. Душечкиной и Х. Барана. — СПб., 1993. — С. 620—621.

² Подробнее см.: Лепехин М.П., Рейтблат А.И. Брешко-Брешковский Н.Н. // Русские писатели. 1800—1917. Биографический словарь. — Т. 1. — А—Г. — М., 1989. — С. 327.

пользовался и такой старый прием бульварной литературы, как лобовое соотнесение исключительных талантов и добродетелей героя с аристократизмом его происхождения, со звонким титулом. Эстетическая природа творений Брешко-Брешковского соответствовала поэтике Великого Немого, поэтому в годы Первой мировой войны он стал одним из популярных сценаристов. Революцию 1917 г. писатель встретил негативно, а после большевистского переворота успел побывать в тюрьме. В 1920 г. Брешко-Брешковский уехал в эмиграцию, где развил бурную писательскую и журналистскую деятельность, в значительной степени направленную против «Совдепии».

Роман «Когда рушатся троны...»¹ появился в атмосфере начавшегося признания СССР европейскими державами. В частности, в 1925 г. установились дипломатические отношения между СССР и Францией что, казалось бы, окончательно разрушало надежды эмиграции на поражение большевиков. На тот же год пришлось самоубийство (или убийство) известного террориста Б.В. Савинкова и самоубийство поэта С. Есенина. В контексте этих разновеликих, но отраженных в романе реальных событий Брешко-Брешковский и создал свое произведение об истории революции в некоей находящейся на Балканах стране Пандурии.

География, история и имена героев романа «Когда рушатся троны...» восходят к французской традиции XIX в. — повествованию о занимательных историях из жизни аристократии и коронованных особ никогда не существовавших европейских стран, чаще всего расположенных на берегах Средиземного моря. Как пример, можно привести авантюрный роман-фельетон Э. Сю «Парижские тайны» (1842—1843) или комедию Анри Мельяка «Атташе из посольства» (1862), легшую в основу либретто оперетты Ф. Легара «Веселая вдова».

В центре романа Брешко-Брешковского история представителей правящей династии Ираклидов — королевы-матери Маргареты, принцессы Лилианы и короля Адриана. Последний предстает как главный герой произведения, вокруг судьбы которого сосредоточено все повествование.

Адриан является безупречным воплощением, персонификацией идеи монархии — формы государственного правления, разрушить которую стремится противостоящая ему левая оппозиция.

Роман Брешко-Брешковского основан на активно используемой поэтике бульварной литературы, насыщенной романтическими штампа-

¹ *Брешко-Брешковский Н.Н.* Когда рушатся троны... Сост. и вступ. ст. М.Д. Филин. — М., 2000. — С. 15—488. Далее цитируется в тексте по этому изданию с указанием страницы.

ми. Так портретная характеристика героя является выражением его сущности и, одновременно, отношения к нему автора. Вот каким образом, к примеру, писатель описывает молодого короля Пандурии: «Ростом Адриан был не очень высок, но далеко и не мал. <...> Все правильно, все в меру. <...> Античные греки, влюбленные в пластику, чувствовали, понимали это, и вот почему Аполлон Бельведерский Ватиканского музея не высок и не мал, и так гармоничен весь. Если его одеть в гусарскую форму Адриана, то и расшитая белыми брандесбургскими венгерками и галифе как по мерке пришлись бы мраморному богу. Вот только разве в талии король пандуров был гибче и тоньше <...> Но это объясняется тем, что Аполлон вел сидячий и даже ленивый образ жизни, лишь время от времени брящая на лире, тогда как Адриан отлично фехтовал на рапирах <...>, считался одним из лучших кавалеристов Пандурии, плавал, метко стрелял, греб, играл в теннис. <...> Но, взглядевшись в лицо <...>, наблюдатель тотчас бы угадал в этом кавалерийском офицере нечто большее, почувствовал бы какую-то исключительную, особенную породу и расу» (с. 29—30). Столь же прекрасной внешностью, полностью соответствующей их внутренней сущности наделены и Маргарета, и Лилиана.

С самого начала романа Брешко-Брешковский основывает свое повествование на внутреннем соположении событий в Пандурии, начавшихся в *настоящем* — в мае 1924 г., с событиями ближайшего *прошлого* — с историей России 1917—1923 г.

Этапы революции, бурно развивающейся в маленькой средиземноморской стране, — по государственному строю — парламентской монархии — соответствуют этапам русской революции 1917 г. В Пандурии смена существовавшего политического строя происходит по ряду причин.

С точки зрения автора-монархиста первой из них является внутренне деструктивное развитие парламентаризма. Оценка Брешко-Брешковским буржуазной демократии ярко заявлена в нарисованных им портретах ее лидеров — левых депутатов: кандидата в премьер-министры будущей республики Шухтана и кандидата в президенты Мусманека. К примеру, последний охарактеризован так: «Бесталанный, безнадежно лишенный малейшего дара слова как адвокат <...> жил <...> безбедно, получая какие-то загадочные субсидии. У него была некрасивая жена и некрасивая дочь — старая дева с прыщеватым, лошадиным лицом. Сам он был <...> плюгав, сер и бесцветен. Узкие плечики, впалая грудь <...> маленькие глазки <...> грязно-седоватая борода, прямая, жесткая, растущая кое-как» (с. 70—71).

Вторая причина — это воздействие российского успешного опыта по свержению самодержавия. Король вопрошает своего министра: «Откуда бы взяться агитации при нашей либеральной конституции и при почти отсутствующем рабочем классе? <...> Разве отрывка русского большевизма.../ — Вот, вот, Ваше Величество, именно отрывка! Поветрие! Болезнь! — подхватил шеф тайного кабинета» (с. 32).

Наконец, третья причина — это прямое влияние агентов Третьего Интернационала — т.е. экспорт революции.

Сюжетное развитие романа распадается на две четко маркированные части, каждая из которых имеет свой финал-кульминацию.

Первая из сюжетных частей посвящена изображению пандурианских исторических событий и факторов — предвестников революции, представляющих собой прямую аналогию недавнему прошлому России — событиям и явлениям с начала 1916 по февраль 1917 г.

Среди них надо назвать следующие: затянувшаяся мировая война, наводнение столицы не желающими воевать солдатами-дезертирами, противоправительственная деятельность левых партий, тесно связанных с мировым масонским движением, вредительская деятельность внешних врагов государства, всеобщая забастовка, демонстрация, штурм дворца, создание парламентской республики.

Скрытой движущей силой революционных событий в Пандурии являются, во-первых, активные действия агентов Советской России. Шеф тайного кабинета сообщает королевскому премьер-министру следующее: «Третий Интернационал, имеющий свою штаб-квартиру и базу в Москве, особенно заинтересован коммунистическим переворотом в Пандурии. Для этого Зиновьев-Апфельбаум располагает крупной суммой, вырученной от продажи сокровищ императорской короны» (с. 107). Во-вторых, свержение династии Ираклидов происходит при деятельном содействии противникам режима со стороны либеральных правительств западных стран, и, прежде всего, Франции. Наконец, персонифицированным катализатором процесса является Б.В. Савинков, предложивший свои услуги пандурским революционерам. В романе много места уделено изображению этого политического оппонента и журналистского конкурента Брешко-Брешковского. В произведении история жизни знаменитого террориста доведена до его покаянного выступления на суде и загадочной смерти в тюрьме на Лубянке.

Завершающее эту часть повествования описание штурма королевского дворца создано с очевидной аллюзией на взятие Зимнего дворца в Петрограде. Примечательно, что в романе штурм происходит со стороны площади через парадные ворота, что соответствовало не реаль-

ности, а изображению этого события в инсценировке, созданной Н. Евреиновым для празднования первой годовщины Октябрьского переворота. «Озверелая, опьяненная выстрелами чернь бросилась к воротам, — нижняя половина сплошь железная, верхняя гирлянды железных цветов с просветами. Появились откуда-то бревна, и десятки рук таранили этими бревнами обе створки <...> Наконец, усилия увенчались успехом, <...> и весь человеческий клубок, шумный, горлающий, хмельной и жестокий, ввалился во двор» (с. 224–225). Любопытно, что почти одновременно с романом Брешко-Брешковского восходящая к Евреинову фантазийная сценография штурма Зимнего была использована в фильме С. Эйзенштейна «Октябрь» (1928).

В итоге, кульминацией, и, одновременно, финалом первой части сюжета является свержение монархии и приход к власти Временного правительства. Во второй части основанная на реальной истории параллель «прошлое России = настоящее Пандурии» сменяется параллелью футурологической: «настоящее Пандурии = будущее России».

Как известно, в России события Февраля завершились арестом царской семьи, запрещением ей выехать за границу, а в дальнейшей, после большевистского переворота, — царубийством. В романе «Когда рушатся троны...» события складываются иначе. Королевской семье вместе с несколькими верными слугами удаётся через подземный ход уйти из дворца, покинуть Родину и оказаться в парижской эмиграции.

С этого момента система романских аллюзий усложняется. С одной стороны, продолжает развиваться тема прямой ассоциативной связи событий в Пандурии с ходом российской истории после 1917 г. После вооруженного переворота буржуазная республика сменяется пробольшевистской диктатурой. По мере изображения движения влево пандурской революции проводимая автором четкая параллель между происходящим в фантастической стране и случившимся в России нарочито усиливается. «И вы, сани, и ты, брочка, оба вы — сволочи!.. После семимесячной “керенщины” и семилетнего большевизма весь русский народ, подобно лошади из анекдота, именно этим крепким словом заклеивает, вернее, уже заклеивал как мартовских, так и октябрьских углубителей “великой бескровной”. Пандурские Мусманек и Шухтан, подобно российским Черновым и Керенским <...> не думали, что вслед за волной, вынесшей их на своем гребне, стремительно хлынет новая, еще более грозная волна» (с. 385).

На смену лидерам-социалистам, бежавшим за границу с награбленным добром, приходят диктатор Штамбаров и его правая рука — Макс Ганди. «Он же Дворецкий, он же Кирдецов, бывший дезертир императорской армии, потом шпион австрийской разведки, потом большеви-

стский агент, <...> потом министр внутренних дел <...> Одетый во все кожаное и с маузером у пояса, Ганди-Дворецкий с гордостью носил кличку “Глаза Москвы”» (с. 452—453). В Пандурии создается Красная армия, вся страна покрывается сетью «чрезвычайек», в которых допрашивают и расстреливают противников власти и невинных заложников.

Однако параллельно с изображением событий, вызывающих у русского читателя непосредственные ассоциации со свершившимся в прошлом и ныне происходящим на его Родине, в сюжете разворачивается событийный ряд, связанный с иным, чем в России, вариантом судьбы монарха и его близких.

Оказавшись в Париже, Адриан, его семья и их верные сторонники терпят все тяготы существования эмигрантов. Изгнанники вынуждены работать на самых низкооплачиваемых работах. И здесь Брешко-Брешковский проводит очередную параллель между жизнью пандурских и русских эмигрантов-офицеров. А в это время в Пандурии одновременно с развертыванием системы репрессий начинается формироваться народное сопротивление правящему режиму. Спасшийся король становится, одновременно, и мозгом, и знаменем пандурского резистанса.

Брешко-Брешковский не ограничился домысливаемыми параллелями между судьбами персонажей романа и читателей — русских эмигрантов, в своем большинстве, бывших офицеров. Он также сделал последних персонажами своего произведения — борцами за избавление Пандурии от превращения в «филиал Совдепии». В романе действуют русские офицеры-эмигранты Калибанов и Павловский. Именно они предотвращали покушение на Адриана в Париже. В решающий момент всеобщего возмущения народа против пандурских большевиков король прилетал в стан своих сторонников на самолете, пилотируемом русским военным летчиком. За этими событиями следовала вторая кульминация романа — сцены повторного штурма королевского дворца и безжалостной расправы народа со своими мучителями.

После реставрации в Пандурии устанавливалась уже не парламентская, а абсолютная монархия во главе с идеальным монархом, прозванным «Сыном Солнца» (вспомним, что Людовика XIV величали “Король-Солнце”). Развязкой романа была церемония награждения титулами, чинами и званиями всех тех, кто помог Адриану вернуться на трон. Русские офицеры-эмигранты получали высокие гвардейские чины и щедрое жалование.

Для формирования художественного мира своего «политического фэнтези» на русские темы, Брешко-Брешковский не ограничился применением хорошо известной поэтики сенсационного романа с харак-

терными для него пост-романтическими клише и штампами. Он также обратился к активно освоенной русской литературой периода Первой мировой войны поэтике народной лубочной книги. Именно из этого источника проистекают корни необыкновенной красоты, идеальной любви и невообразимых подвигов его положительных героев, чудовищного безобразия и невообразимых преступлений персонажей-злодеев. Свойственные лубочной литературе гиперболы, зачастую иронические преподносимые автором, составляют один из постоянных литературных приемов, формирующих художественную ткань романа «Когда рушатся троны...». Так, например, церемония награждения королем всех, помогавших восстановить монархию, заканчивалась так: «Деревня, пославшая в Париж красавицу Дагу выкармливать престолонаследника Бальтазара, вся была возведена в дворянское достоинство. Никого не забыл Адриан и всех наградил поистине по-королевски и с королевской щедростью. Все двенадцать летчиков были повышены двумя чинами, а грудь их украсилась крупными воинскими отличиями» (с. 484). В конце произведения сам автор своеобразным художественным жестом прямо указал на связь своего романа с традициями лубочной литературы: «Ну вот, наше повествование о прекрасном и светлом короле Адриане, восстановившем трон славных предков своих и вырвавшего народ свой из липких смертоносных щупальцев красного спрута — подходит к концу» (с. 483–485). Сравним с названиями известных лубочных книг: «Сказка о славном и сильном богатыре Бове Королевиче и о прекрасной супруге его Дружневне», «Сказка о сильном и славном витязе Еруслане Лазаревиче о его храбрости и о невообразимой красоте супруги его Анастасии Вахрамеевны» и т.п. Как известно, народная лубочная литература была одним из видов литературы агитационной. При создании своего «политического фэнтези» Н. Брешко-Брешковский полномасштабно использовал ее эстетический арсенал. Это дало ему возможность создать книгу, отвлекающую читателя от тяжелой действительности, дающую ему «обетование неложно» о грядущем избавлении Родины от власти большевизма, а также будящую в нем волю к борьбе за воплощение в реальность прочитанной чарующей сказки о счастливом будущем.

В Пандурии революционная катастрофа происходила в мае 1924 г. и оканчивалась полным разгромом большевиков в 1925 г. — т.е. в момент реального настоящего (времени публикации романа). Н. Брешко-Брешковский показал своим русским читателям-эмигрантам возможность выхода из безысходного настоящего на примере страны, по судьбе так похожей на Россию, однако уже пережившей не только свержение самодержавия, но и большевистскую диктатуру. В художе-

ственном пространстве своего романа он создал утопическую модель движения «вперед в прошлое», к идеалу «просвещенного абсолютизма».

In article A.M. Gracheva "The future of Russia in a mirror of a fantasy of the Russian emigrant literature (N.N. Breshko-Breshkovsky's novel "When thrones ... fall") the poetics and the ideological and art concept of one of classical works of the Russian fiction are considered. The novel is based on one of futuristic forecasts of development of political history of Russia.

Keywords: *The Russian Revolution of 1917, the emigre literature, N. Breshko-Breshkovsky, Russian fiction.*

Об авторе:

ГРАЧЕВА Алла Михайловна — доктор филологических наук, Заведующая Отделом новейшей русской литературы Института русской литературы (Пушкинский Дом) РАН, г. Санкт-Петербург.

Э.Ф. Шафранская (Москва)

Модель будущего в русской колониальной литературе

Рассматривается колониальный канон русской литературы конца XIX — XX вв. на примере рассказов Николая Каразина «Атлар» и Андрея Платонова «Неизвестный цветок» — в аспекте преемственности и интертекстуальности; а также разрушение этого канона в постколониальной русской литературе XXI в. — на примере рассказа Сухбата Афлатуни «Остров Возрождения».

Ключевые слова: колониальная литература, Каразин, «Атлар», Туркестан, «Белое солнце пустыни», Платонов, «Неизвестный цветок», Сухбат Афлатуни, постколониальная литература.

Модель будущего, присутствующая в русской колониальной прозе последней трети XIX в., в частности, в творчестве Н.Н. Каразина (1842—1908), связана с цивилизаторским проектом Российской империи в Туркестане. Рассуждение по этому поводу интересно, помимо прочего, тем, что, оглядываясь на литературу и искусство советского XX в., можно констатировать, что писатель Каразин одним из первых в русском дискурсе участвовал в создании *канона будущего* для вновь завоеванных земель и народов; этот канон будет растиражирован впоследствии в художественной литературе, официальной пропаганде, мифологии повседневности; жив он по сию пору: яркий пример — ироничный «остерн» В. Мотыля «Белое солнце пустыни», в котором паттернами туркестанского колониального текста являются кумачовые лозунги, растянутые в кадрах фильма: «Первое общежитие свободных женщин Востока», «Долой предрассудки: женщина — она тоже человек», «Музей Красного Востока» — и реплики персонажей фильма: «Час освобождения настает!», «Забудьте вы, к чертям, свое проклятое прошлое» и др.

Несколько слов необходимо сказать о терминах *колониальный*, *колониализм*. Как ни странно, они до сих пор вызывают не то что бы неоднозначное толкование, скорее, протест у части ученой публики, особенно в последнее время, после выхода книги А. Эткинды «Внутренняя колонизация»¹. Несколько раньше, в 2007 г. в журнале «Антропологический форум» опубликованы две рецензии на книгу Уилларда Сан-

¹ Эткинд А. Внутренняя колонизация. Имперский опыт России / Авториз. пер. с англ. В. Макарова. — М.: НЛЮ, 2013. — 448 с.

дерленда¹ — эти рецензии оппонируют друг другу, выражают полярный спектр в отношении как к самой проблеме колонизации, так и терминологии.

Будучи нейтральными и вполне адекватными по сути, указанные термины примерно в середине 1930-х гг. резко поменяли коннотацию, встав в ряд хулительной политической обоймы, адресованной «врагам» — антисоветскому Западу и империалистам. Этот лексико-идеологический кульбит, на мой взгляд, вписывается в историко-культурную парадигму, названную Аланом Дандесом *проективной инверсией*². С той поры проблема колониализма применительно к СССР, а затем к РФ приобретают статус исторической травмы: одни страдают от нее до сих пор, другие пытаются исследовать проблему. Я отношу себя ко вторым.

Российская империя никоим образом не скрывала приращения своих территорий посредством колонизации, напротив, она этим гордилась: одно из свидетельств — Всемирная выставка в Париже в 1900 г., где Россия была представлена своими окраинами, среди прочих — Туркестаном³.

Как Россия завоевывала Туркестан — об этом почти вся проза Каразина, забытого, или вычеркнутого из литературного мейнстрима, по причинам идеологическим, как представляется, по причинам несоответствия советской пропагандистской машине. Однако именно творчество Каразина питало советский соцреалистический дискурс — тому есть немало доказательств (один из примеров будет приведен ниже).

Н.Н. Каразин, будучи русским офицером, присягнувшим императору, разделял идеологию Туркестанского проекта, и это многогранно отражено в его живописном и литературном творчестве — с одной стороны. С другой, как писатель-реалист и писатель-этнограф он не мог обойти кровавый и насильственный характер этого проекта. Потому в его прозе ощутима щедринская интенция — родом из «Господ ташкентцев», подтверждением чему может служить совершенно про-

¹ Моррисон А. Рец. на кн.: Willard Sunderland. Taming the Wild Field: Colonization and Empire on the Russian Steppe. Ithaca; London: Cornell University Press, 2004 // Антропологический форум. — 2007. — № 6. — С. 421–436.

² Дандес А. «Кровавый навет», или Легенда о ритуальном убийстве: антисемитизм сквозь призму проективной инверсии // А. Дандес. Фольклор: семиотика и/или психоанализ. Сб. ст. / Пер. с англ. — М.: Вост. лит., 2003. — С. 204–230.

³ См.: Шевеленко И. Репрезентация империи и нации: Россия на всемирной выставке 1900 года в Париже // Там, внутри: Практики внутренней колонизации в культурной истории России: Сб. статей / Под ред. А. Эткинды, Д. Уффельманна, И. Кукулина. — М.: НЛЮ, 2012. — С. 413–444.

зрачное заглавие его романа — «Погоня за наживой», в котором представлены «ташкентцы» всех мастей и профессиональных пристрастий: «Их много теперь *туда* едет!»¹; «Много теперь едет к нам всякого народа, и молодого, и старого...»²; «Я туда вот уже третий раз еду, и мне эта дорога вот как известна»³; «Что же, это все начальники едут? — Начальники! — Большие? — Нет, маленькие, большие поедут после. — Вот беда будет!»⁴; «Мы будем рыскать по горам и запускать в их недра свои буравы и щупы...»⁵; «А нельзя будет полюбопытствовать, — обратился Бурченко к восточному человеку, — что именно вы предполагаете устроить в Ташкенте?! — Новый ресторан! — Ну, а вот эти барыни, что же они будут делать? — Будут подавать господам кушанье и играть на арфе! — серьезно ответила за своего мужа Августа Ивановна»⁶; «Ну да и край же, я вам доложу, золотой край для всяких торговых предприятий; то есть за что ни возьмись; и ежели при этом еще деньги — ффа! Все это внове, нетронутое, запускаяй руки по самые локти, гребни знай... ну, да вот вы сами увидите...»⁷.

В другом романе, «Наль», будущее видится одному из персонажей таким: «Пройдет годик-другой, мы устроимся: все это, что мы теперь занимаем, с оружием, да с оглядкой, все это будет наше, навеки закрепленное, и настанет мир и тишина. Вот как там, что сзади осталась... Сторона здесь богатая, привольная; перетащим сюда твою маму, и она будет счастлива, и ты с нею»⁸.

Чтобы не продолжать почти неисчерпаемый ряд примеров (у Каразина двадцать томов художественной прозы), остановимся на одном произведении, которому писатель предпослал жанровое определение — *сказка-быль*, это рассказ «Атлар».

Атлар — имя святого, захороненного в мазаре в пустыне, где пасет скот мальчик, плененный воинами-кочевниками. У мальчика, как ему кажется, устанавливается особая связь с этим святым, когда он приходит к нему на могилу, долго сидит там, а потом засыпает и слышит во сне назидания Атлара. Святой не только говорит, но и показывает

¹ Каразин Н.Н. Погоня за наживой // Н.Н. Каразин. Полн. собр. соч.: В 20 т. — СПб.: Изд. П.П. Сойкина, 1905. — Т. 2–3. — С. 37.

² Там же. — С. 39.

³ Там же. — С. 41.

⁴ Там же. — С. 69.

⁵ Там же. — С. 107.

⁶ Там же. — С. 110.

⁷ Там же. — С. 30.

⁸ Каразин Н.Н. Наль // Н.Н. Каразин. Полн. собр. соч.: В 20 т. — СПб.: Изд. П.П. Сойкина, 1905. — Т. 5. — С. 148.

мальчику картины будущего, весьма символические. В частности, финальной и кульминационной картинкой в череде испытаний, которые выпадут на долю народу — тому, с кем отныне связана жизнь мальчика, запомнилась подростку такая: «...богатырь на белом коне, шагом едет.

Весь серебром залит этот витязь, спокойно на юг смотрят голубые глаза, в одной руке богатырь молнию держит, в другой зеленую ветку, покрытую утренней росой.

Все, и стар и млад, поднялось навстречу пришельцу с севера, собралась несметная толпа, дорогу загораживают... и нельзя, сил нет загородить ему путь, сил нет остановить покойный, мирный шаг его лошади.

Падают перед ним рядами люди вооруженные, встают позади безоружные... друг на друга глядят, словно от глубокого сна очнулись. Льется потоками кровь перед всадником, цветами и золотым хлебом позади его эта кровь расстилается.

И дальше, да дальше, все к югу, да к югу едет дивный богатырь, молнией разит вперед, благотворной росой кропит то, что за ним осталось...

— Кто это? кто?

— Не спрашивай! — отвечает голос под шлемом. — Поймешь сам, другим расскажешь, и благо будет тем, кто тебя послушает...»¹.

Композиционно рассказ представляет биографию Мат-Нияза — от детства до старости. В один из судьбоносных моментов жизни в сознании героя всплывает картинка из детства, показанная ему святым Атларом. Следуя именно ее, картинку, сюжету, можно было спасти целый народ. Так и случилось. Сопrotивляться русским войскам — голубоглазым воинам с севера — было бесполезно, Мат-Нияз вновь увидел того витязя с зеленой веткой и произнес: «Политые кровью мертвые пески оживут цветущими садами... За тысячи смертей Аллах пошлет десятки тысяч жизней... Сохранишь ты престол и доброе имя. И капля росы с благотворной ветви упадет и на твою венчанную голову»².

В этой прозрачной аллегории прочитывается, конечно, то благоденствие, которое несут с севера голубоглазые воины, иными словами, русские колонизаторы.

И если для Каразина характерно, судя по всему его творчеству, неоднозначное отношение к колонизации Туркестана, то в этой сказке

¹ *Каразин Н.Н.* Атлар // Н.Н. Каразин. Полн. собр. соч.: В 20 т. — СПб.: Изд. П.П. Сойкиной, 1905. — Т. 15. — С. 117.

² Там же. — С. 143.

оно вполне имперское, иллюстрирующее расхожие стереотипы о счастье, принесенном закабаленному Востоку русскими.

В сюжете рассказа «Атлар» мальчик Мат-Нияз, обученный в специальной школе, становится артистом, бачой, внезапно он открывает свои таланты, в частности, певца-импровизатора. Он поет песню о цветке:

«Теплый, ароматный ветер Хорасана занес малое зерно в безлюдную дикую пустыню.

«Холодный ветер далекого севера занес туда каплю воды и оросил засохшее зернышко.

«Жизнь пробудилась в нем, и юный зеленый глазок выглянул на свет из сыпучих песков.

«Стройным, ветвистым кустом разросся зародыш — и дивные розы на нем расцвели...

«Слава тебе, ветер Хорасана!»¹.

Если совершить не очень большой, относительно времени написания прозы Каразина, временной рывок вперед, в колониальный текст XX в., то непременно надо делать остановку на прозе А. Платонова: в его повести «Джан и рассказе «Такыр» обнаруживается классический колониальный канон советского образца, с присущим для колониального дискурса пафосом. Современный исследователь пишет, что в «работе над “Джаном” Платонов обращался к материалам колониальных экспедиций XIX века, в частности к работам А. Берковича-Черкасского² и Н. Муравьева»³. Среди колониальных экспедиций того периода фигура Каразина была весьма примечательная. Обращался ли Платонов непосредственно к творчеству Каразина, мне пока неизвестно, хотя каразинское творчество было на слуху у всех, кто так или иначе соприкасался в колониальном дискурсом (аргументов более чем достаточно).

В связи с этим историческим экскурсом примечателен рассказ Платонова «Неизвестный цветок», известный сегодня всем школьникам (входит в программу по литературе). С одной стороны, было бы интересно обнаружить в платоновском повествовании каразинский след. С другой, при любом раскладе (наличии или отсутствии заимствования)

¹ *Каразин Н.Н.* Атлар. — С. 120.

² Александр Беркович-Черкасский, участник Хивинского похода XVIII в., умер в 1717 г.

³ *Скаков Н.* Пространства «Джана» Андрея Платонова. — [Электронный ресурс] // Новое литературное обозрение. — 2011. — № 107. — URL: <http://magazines.russ.ru/nlo/2011/107/sk26-pr.html>. — Дата обращения: 26.04.2014.

рассказ Платонова зовет к интертекстуальности: «засохшее зернышко», занесенное в пустыню ветром, у Каразина — и упавшее «из ветра одно семечко»¹ у Платонова.

Помня, что «пространство в целом является ключевой категорией для Платонова»², а пустырь в платоновской поэтике рифмуется с пустыней, то те цветы, которые выросли на месте неизвестного цветка, на облагороженной пришлыми пионерами почве, аллегорически прочитываются как благодать, связанная с колонизацией пустынных земель Туркестана. «Даша увидела, что пустырь теперь стал другой, он зарос теперь травами и цветами. И над ним летали птицы и бабочки»³, не говоря уже о растиражированной поэтике ориентализма, которая присутствует в платоновском тексте стилизованной под детскую речь: «А отчего ты на других непохожий?»⁴, «...он ведь был слепой и не видел себя, какой он есть»⁵ и проч.

Фраза из платоновского повествования «Может, это цветок скучает там по своей матери, как я»⁶ определенно располагает к интертекстуальности в пространстве постколониального дискурса. Так, в сюжете рассказа современного писателя Сухбата Афлатуни (Евгения Абдуллаева) «Остров Возрождения» многозначна деталь — картина художника К. Редько «Материнство». Автору для чего-то необходимо акцентировать внимание читателя на этой картине. Попробуем дешифровать эту деталь. «Картина “Материнство”. Женщина и ребенок. Она склонилась. Он задумался. Штанишки спущены, струйка шуршит в землю. Она (мать) поддерживает ему его. Направляет. Чтобы не облил штанишки. Стирать-то ей. <...> Мать большая, широкая, как карта мира»⁷. С одной стороны, эта *карта мира* читается как аллюзия на книгу Петра Вайля «Карта родины», в которой автор пишет: «История не слишком давняя, но реальная. Попавший в эти края новичок едва ли не каждый день слышит расхожий сарказм “Мы русским благодарны. Русские нас научили трем вещам: пить водку, ругаться матом и срать

¹ Платонов А. Неизвестный цветок // А. Платонов. Избранные произведения. — М.: Худож. литература, 1978. — С. 837.

² Скаков Н. Пространства «Джана» Андрея Платонова.

³ Платонов А. Неизвестный цветок. — С. 840.

⁴ Там же. — С. 839.

⁵ Там же. — С. 838.

⁶ Там же. — С. 839.

⁷ Сухбат Афлатуни. Остров Возрождения: Рассказ. — [Электронный ресурс] // Дружба народов. — 2009. — № 9. — URL: <http://magazines.russ.ru/druzhba/2009/9/af11.html> — Дата обращения: 26.04.2014.

стоя»¹, — так, брутально, выражена мифология повседневности бикультурного пространства. С другой стороны, покинутость, сиротство бывшего туркестанского окоема на рубеже последних веков вписывается в метафору «мать — дитя», частотную для всего творчества Сухбата Афлатуни. Итак, мать на картине — это Россия, большая, «как карта мира», рифмуется с платоновским «Может, это цветок скучает там по своей матери...»; а ребенок на картине «Материнство» — с платоновским образом неизвестного цветка. И в том и другом примере соблюден колониальный канон, однако интенции в рассказе Сухбата Афлатуни постколониальные: модель будущего счастья, воссозданная Каразиным в рассказе «Атлар» и Платоновым в ряде произведений, не сложилась. Общее настроение и ландшафт в рассказе «Остров Возрождения» — это пейзаж смерти и забвения.

Discribed is the colonial canon of the Russian literature of the late XIX—XX centuries, exemplified by stories of Nicholas Karazin "Atlary" and Andrei Platonov "Unknown Flower" — in terms of continuity and intertextuality; as well as the destruction of this canon in postcolonial Russian literature of XXI century — for example, the story of Suhbat Aflatuni "Renaissance Island".

Keywords: *colonial literature, Karazin, "Atlary", Turkestan, "White Sun of the Desert", Platonov, "Unknown flower", Suhbat Aflatuni, postcolonial literature.*

Об авторе:

ШАФРАНСКАЯ Элеонора Федоровна — доктор филологических наук, профессор кафедры русской новейшей литературы и читательских практик Московского городского педагогического университета.

¹ Вайль П. Карта родины. — М.: КоЛибри, 2007. — С. 367.

Будущее в романах—антиутопиях

В статье проводится разграничение двух вариантов романа-антиутопии: классического (философско-сатирического) и собственно фантастического. Одно из самых существенных различий заключается в способе изображения будущего времени, которое в классическом варианте тесно связано с злободневной реальностью автора и читателя, т.е. двупланово и иносказательно.

***Ключевые слова:** роман-антиутопия, фантастическое, авантюрно-философская фантастика, философская сатира, иносказательность, гротескно-фантастическая традиция.*

Роман-антиутопия — один из тех жанров, в котором тип художественного времени имеет существенное значение. Изображение времени в классическом романе-антиутопии амбивалентно. С одной стороны, действие происходит в будущем. Так, в романе «О дивный новый мир» это 632 год эры Форда (или эры стабильности), отсчет которой начинается с 1909 года, когда Форд выпустил первую серийную модель автомобиля «Т»¹. В романе «Мы» Д-503 фиксирует время в обращении к читателям своих записей: «...быть может, вы, неведомые, кому Интеграл принесет мои записки, может быть, вы великую книгу цивилизации дочитали лишь до той страницы, что и наши предки лет 900 назад»². Вынесены в заглавие обозначения времени в других романах подобного типа — «1984» Д. Оруэлла, «Москва — 2042» В. Войновича.

С другой стороны, каждый читатель без труда обнаруживает в этих произведениях параллели с тем, что окружало автора романа в реальной жизни: прототипом Большого Брата в «1984», как принято считать, является Сталин, прообразом строительства Интеграла в «Мы, по мнению Е.Б. Скороспеловой³, была попытка автора «воплотить идею

¹ Шишкина Т. Примечания [Электронный ресурс] // Lib.Ru: Библиотека Максима Мошкова. — Электрон. дан. — М., 1994. — Режим доступа: <http://lib.ru/INOFANT/HAKSLI/mir.txt>. — Дата обращения: 08.04.2014. — Хаксли О. О дивный новый мир.

² Замятин Е.И. Мы // Замятин Е. Избранное. — М., 1989. — С. 313. Далее страницы процитированных фрагментов указываются в тексте в круглых скобках по этому изданию.

³ Скороспелова Е.Б. Замятин и его роман «Мы». — М., 1999. — С. 33.

космической утопии», в свою очередь, происходящую от образов, созданных поэтами Пролеткульта, и т.п.

Несмотря на то, что многие исследователи относят роман-антиутопию к фантастической литературе («Это фантастика и по модусу своего существования (она мотивирована сюжетно), и по средствам ее построения»¹), все же «фамильярный контакт с незавершенной современностью» (М.М. Бахтин) дает основание считать эти произведения не фантастическими, а философско-сатирическими.

И в то же время, в обширном корпусе текстов романов-антиутопий мы можем найти и те, которые не охарактеризованы сатирическим модусом художественности – в них нет установки на злободневность, нет узнаваемых параллелей с современной эпохой. Это такие разновидности жанра, которые с полным правом можно отнести к авантюрно-философской фантастике XX века². В их числе знаменитый роман Р. Брэдбери «451 по Фаренгейту», роман С. Лема «Возвращение со звезд», А. Дотеля «Остров железных птиц» и некоторые другие.

Таким образом, мы выделяем две типологических разновидности романа-антиутопии — классическую (философско-сатирическую) и собственно фантастическую.

Безусловно, и в том, и в другом случае мы можем и должны говорить о наличии в произведениях категории фантастического — «типа художественной образности, основанного на тотальном смещении-совмещении границ “возможного” и “невозможного”»³. Однако фантастическое в выделенных вариантах романа-антиутопии неодинаково. В классическом варианте фантастическое, действительно, изображает вроде бы то, чего нет в нашей действительности, но одновременно придает изображению двуплановость, иносказательность (вымышлен-

¹ Дубин Б.В. Литература как фантастика: письмо утопии // Дубин Б.В. Слово — письмо — литература: Очерки по социологии современной культуры. — М., 2001. — С. 24.

² «Фантастика авантюрно-философская — особая разновидность фантастической литературы; свойства художественного пространства-времени, событий, персонажей здесь, как и во всей области фантастического, не соответствуют обычным представлениям о границах возможного и вероятного; но, в отличие от других видов фантастики, в этой ее разновидности безусловная реальность (не иносказательность) мира персонажей сочетается с философско-экспериментальным характером сюжета, включая внутреннюю основу поступка героя, причем такой сюжет имеет целью испытание идеи». Тамарченко Н.Д. Фантастика авантюрно-философская // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий. — М., 2008. — С. 277.

³ Лавлинский С.П., Павлов А.М. Фантастическое // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий. — М., 2008. — С. 278.

ное будущее коррелирует здесь с реальным настоящим); в фантастической разновидности жанра мы находим *«безусловную реальность мира персонажей»* (Н.Д. Тамарченко).

Различия между классическим и фантастическим типами романа-антиутопии весьма ощутимы на всех уровнях произведения. Учитывая заданную тему — «Будущее как сюжет», остановимся на сопоставлении того, как изображается в названных типах будущее время. Материалом послужат, с одной стороны, романы О. Хаксли «О дивный новый мир», Е.И. Замятина «Мы», с другой — С. Лема «Возвращение со звезд» и А. Дотеля «Остров железных птиц».

Сразу нужно уточнить, что мы будем понимать под категорией будущего. Дело в том, что все временные отрезки можно воспринимать с внутренней точки зрения, т.е. с позиции героя; тогда изображенные в романе-антиутопии события происходят в настоящем времени; с позиции же внешней по отношению к миру героя, т.е. с точки зрения автора и читателя, изображенное время будет будущим.

Пока нас будет интересовать внутренняя точка зрения; и прежде всего нужно обратить внимание на то, как исчисляется и отмечается время героя в анализируемых романах. Выше мы уже отметили, что в классическом варианте это обозначение предельно конкретизировано.

В фантастическом варианте романа-антиутопии такой хронологической определенности нет. Совершенно не обозначено время в «Острове железных птиц». В «Возвращении со звезд» время вроде бы названо, и довольно точно, но на проверку выясняется, что определить его читатель не в состоянии. Так, главный герой Гэл Брегг вернулся на Землю из путешествия на Фомальгаут через 127 земных лет, но вот когда он улетал с Земли — неясно. Мы можем только предположить, что по отношению к нам, читателям, а также и к автору, это время будет будущим, т.к. в нашем настоящем столь длительные космические полеты еще невозможны.

И классический, и фантастический варианты романа-антиутопии обязательно содержат описания города-государства (или другого пространственного образования), а также характеристику социального устройства. Все эти города и государства внешне глубоко отличны от того, что окружает читателя в реальной действительности, что еще раз подчеркивает футуристический характер картины.

Вот одно из описаний Единого Государства в романе «Мы»: «...непреложные прямые улицы, брызжущее лучами стекло мостовых, божественные параллелепипеды прозрачных жилищ...» (310). Описание города в романе «О дивный новый мир»: «Правей, к северу электрически сияла над деревьями фарнам-ройалская фабрика, свирепо

сверкала всеми окнами своих двадцати этажей. Прямо под ногами виднелись строения Гольф-клуба — обширные, казарменного вида постройки для низших каст и за разделяющей стеной дома поменьше, для альф и для бет. На подходах к моновокзалу черно было от муравьиного кишенья низших каст. Из-под стеклянного свода вынесся на темную равнину освещенный поезд. Проводив его к юго-востоку, взгляд затем уперся в здания махины Слауского крематория. Для безопасности ночных полетов четыре высоченные дымовые трубы подсвечены были прожекторами, а верхушки обозначены багряными сигнальными огнями. Крематорий высился, как вежа»¹.

Очень похожие описания мы встречаем и в фантастических романах-антиутопиях. Вот, например, в «Острове железных птиц»: «Внизу простиралась площади и бульвары, вдоль которых виднелись своего рода стелы — каменные столбы вроде колонн и монументы из белого мрамора в виде различных геометрических тел, сверкавших всеми цветами радуги. <...> Над городом светило ослепительное солнце, но необычные щиты, установленные над домами, отбрасывали густую тень. <...> На горизонте плыли огромные тучи, рассекаемые молниями. Казалось, какое-то препятствие вставало на их пути и они не могли достигнуть лучезарного города»² или в «Возвращении со звезд»: «И опять вид города поразил меня: выйдя из тоннеля, я попал не в подземелье, а на улицу под небом, залитую солнцем, посреди площади росли высокие пинии, вдали голубели полосатые «остроконечники», а на противоположной стороне, за маленьким бассейном, в котором плескались дети, разъезжая по воде на разноцветных велосипедах, стояло пересеченное полосами зеленых пальм белое многоэтажное здание, с удивительным, блестящим, как стекло, колпаком наверху»³.

Изображается не только государство, но и регламент всех сфер жизни в нем. И, как правило, все это строится на сопоставлении с

¹ *Хаксли О.* О дивный новый мир [Электронный ресурс] // Lib.Ru: Библиотека Максима Мошкова. — Электрон. изд. — М., 1994. — Режим доступа: <http://lib.ru/INOFANT/HAKSLI/mir.txt>. — Дата обращения: 08.04.2014. — Хаксли О. О дивный новый мир.

² *Дотель А.* Остров железных птиц // Пришельцы ниоткуда. Сб. научно-фантастических произведений французских писателей. — М.: Изд-во «Мир», 1967. — С. 332–333. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте в круглых скобках.

³ *Лем С.* Возвращение со звезд // *Лем С.* Собрание сочинений в 10 тт. — Т. 2. — М., 1992. — С. 231. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте в круглых скобках.

прошлыми (по отношению к герою) эпохами. По отношению же к автору и читателю — это настоящее, а не будущее время.

В классическом варианте романа-антиутопии взаимоосвещение эпох несет в себе резко отрицательную оценку прошлого, и носитель этой оценочной точки зрения — главный герой. Вот только некоторые фрагменты, иллюстрирующие высказанное положение.

В романе «Мы» Д-503 пишет: «Много невероятного мне приходилось читать и слышать о тех временах, когда люди жили еще в свободном, т.е. неорганизованном диком состоянии. Но самым невероятным мне всегда казалось именно это: как тогдашняя — пусть даже зачаточная — государственная власть могла допустить, что люди жили без всякого подобия нашей Скрижали, без обязательных прогулок, без точного урегулирования сроков еды, вставали и ложились спать, когда им взбредет в голову; некоторые историки говорят даже, будто в те времена на улицах всю ночь горели огни, всю ночь по улицам ходили и ездили... А это — разве не абсурд, что государство... могло оставить без всякого контроля сексуальную жизнь. Кто, когда и сколько хотел... Совершенно ненаучно, как звери. И как звери, вслепую рожали детей» (с. 315—316).

В романе Хаксли один из главных персонажей беседует со студентами: «Мустафа Монд подался вперед, к слушателям, потряс поднятым пальцем. — Вообразите только, — произнес он таким тоном, что у юнцов под ложечкой похолодело, задрожало. — Попробуйте вообразить, что это означало — иметь живородящую мать. Опять это неприятное слово. Но теперь ни у кого на лице не мелькнуло и тени улыбки. — Попробуйте лишь представить, что означало “жить в семье”. Студенты попытались, но видно было, что без всякого успеха. — А известно ли вам, что такое было “родной дом”? — Нет, — покачали они головой... Родной, родимый дом — в комнатенках его, как сельди в бочке, обитатели: мужчина, периодически рожаящая женщина и разновозрастный сброд мальчишек и девчонок. Духота, теснота; настоящая тюрьма, притом антисанитарная, темень, болезни, вонь. (Главноуправитель рисовал эту тюрьму так живо, что один студент, повпечатлительнее прочих, побледнел и его чуть не стошнило)»¹.

Кроме того, во всех романах классического типа люди прошлого называются, как правило, дикарями, зверями: «...люди жили в состоянии свободы, т.е. зверей, обезьян, стада» (с. 316).

В фантастическом варианте дело обстоит несколько сложнее. С одной стороны, критическое отношение к прошлому здесь тоже есть, но

¹ Хаксли О. Указ. соч.

в «Возвращении со звезд» многие персонажи, наоборот, более критичны к настоящему. Так, доктор Жюффон говорит Бреггу: «Общество, в которое вы вернулись, стабилизировано. Оно живет спокойно... Романтизм раннего периода астронавтики прошел» (с. 240); «Или взять явление, с которым вы так сжились, что перестали замечать его исключительность: риск. Его больше нет, Брэгг. Мужчина не может произвести на женщину впечатление удалью, безрассудством, а ведь литература, искусство, вся культура веками основывалась на этой теме: любовь у последней черты... Сегодня трагедий уже нет. Нет даже их возможности. Мы ликвидировали ад страстей, а оказалось, что заодно и небо перестало существовать. Все теперь чуть тепленькое, Брэгг» (с. 245).

Оценка главного героя «Возвращения со звезд» своего прошлого и настоящего на протяжении романа претерпевает изменение, но и здесь мы не видим резко отрицательного отношения ни к той, ни к другой эпохе. Гэл Брегг постоянно ищет возможностей приятия и прошлого и настоящего: «Ведь мы за десять лет хлебнули ужасов, всего того, что противно сущности человека, что его ранит и ломает, мы возвращались, сытые этим по горло; ...мы начали теперь воспринимать то время ужаса как нечто единственно истинное, настоящее, придающее достоинство и смысл нашей жизни» (с. 364).

Такое отношение к прошлому и настоящему героев коррелирует с тем, как изображена временная граница — то переломное событие, с которого начался «новый мир» и в котором прежняя «история прекратила течение свое».

Характер пограничного события различен в рассматриваемых вариантах романа-антиутопии. В классической разновидности переломным моментом всегда служит катастрофа, война. В романе «Мы» это Двухсотлетняя война «между городом и деревней» (с. 320), после которой выжило только 0,2 % населения. В «О дивном новом мире» это Девятилетняя война («Великий экономический крах»).

Таким образом, кроме всего прочего, проблематизируется одна из главных тем классического романа-антиутопии — историзм и антиисторичность. «...Новое общество, воссозданное антиутопистами, — пишут Р. Гальцева и И. Роднянская, — всячески отказывается от наследства — ему не подходит ни то, что считалось вечным, ни то, что рождалось во времени»¹.

¹ Гальцева Р., Роднянская И. Помеха — человек // Новый мир. — 1988. — № 12. — С. 222.

В фантастическом варианте романа-антиутопии такого катастрофического переломного события нет. В «Острове железных птиц» вообще непонятно, с какой исторической точки начался отсчет нового государства. Жюльен узнает лишь, «что у островитян, как и у других народов на земле, был свой атомный завод. И они отлично понимали, что это иное дело, нежели изготовление шляпок или зонтиков. А раз так, значит, нужен абсолютный порядок, исключаяющий любое незапрограммированное слово, любое непредусмотренное действие» (с. 351).

В «Возвращении со звезд» и вовсе путь к будущему изображен как эволюция, как постепенная, хотя и чреватая противоречиями, смена различных эпох. Бетризация населения (всеобщие прививки для нейтрализации враждебности к окружающему миру) появилась не в результате каких-то катастроф или войн, а как научное решение социальной проблемы человеческой агрессивности.

Но самое главное отличие классического романа-антиутопии от фантастического варианта, как мы уже отмечали, — отсутствие в последнем иносказательности в форме отсылок к современной автору действительности. Такие романы, как «Мы», «О дивный новый мир», «1984» и подобные им изображают не только *настоящее героя*, но и *настоящее автора*; сквозь вымышленное время и пространство, сквозь образы персонажей просвечивает реальная действительность, которая окружала автора в момент создания произведения.

Исследователи творчества Е. Замятина указывают на то, что в образе Благодетеля заметны черты В.И. Ленина¹, а главный герой романа «Мы» обладает профессией кораблестроителя и талантом писателя, как и сам автор романа. Кроме того, в изображении Единого Государства ясно угадываются черты Петербурга и Лондона², двух хорошо знакомых Замятину городов. Есть и другие моменты в произведении, отсылающие нас к реальной действительности³.

В романе Хаксли даже неподготовленный читатель легко узнает реалии современной автору жизни — в именах персонажей (Бернард Маркс, Ленина или, в некоторых переводах, — Линайна (Lenina), Полли Троцкая, Мустафа Монд и др.), в изображении Лондона и прочих

¹ *Фигуровский Н.Н.* К вопросу о жанровых особенностях романа Е. Замятина «Мы» // Вестник Московского университета. — Сер. 9. — Филология. — 1996. — № 2. — С. 18–25.

² *Кольцова Н.* Роман Евгения Замятина «Мы» и «Петербургский текст» русской литературы // Вопросы литературы. — 1999. — № 4. — С. 65–76.

³ См., напр: *Доронченков И.А.* Об источниках романа Е. Замятина «Мы» // Русская литература. — 1989. — № 4. — С. 188–203; *Скороспелова Е.Б.* Указ соч. и др.

приметах. Один из исследователей романа отмечает: «Когда Хаксли писал свой роман, его интересовало — и он постоянно подчеркивал это — не то, что произойдет с человечеством, а то, что произошло с ним уже сейчас. Форма утопического романа позволяла ему более остро, через огромную историческую дистанцию изобразить современность...»¹.

Нет смысла доказывать наличие иносказательности романе «1984», «Москва — 2042» и т. д.

Иносказательность как отсылки к современной действительности в данном случае — это проявление сатирического отношения к изображаемому. По М.М. Бахтину, «сатирический момент вносит в любой жанр корректив современной действительности, живой актуальности, политической и идеологической злободневности»². «Сатира, — как далее пишет ученый, — есть образное отрицание современной действительности в различных ее моментах...»³. Не случайно, например, роман Е.И. Замятина был воспринят советской критикой как политическая сатира («злобный памфлет на Советское государство»⁴, «низкий пасквиль на социалистическое будущее»⁵).

Как правило, такого рода иносказательность ярче всего прослеживается на стилистическом уровне произведения — в ономастическом (Бенито Гувер в «О дивный новый мир», например) и топонимическом (Фордзоновский дворец) аспектах.

В фантастических вариантах романа-антиутопии иносказательность не носит тотального характера; изображенные в них общество и герои не связаны так тесно и прямо с актуальной реальностью, с конкретным местом действия. Остров железных птиц — абсолютно вымышленное пространство, в «Возвращении со звезд» место действия предельно обобщено — Земля.

¹ Шестаков В. Социальная антиутопия Олдоса Хаксли — миф и реальность // Новый мир. — 1969. — № 7. — С. 240—241.

² Бахтин М.М. Сатира // Бахтин М.М. Собрание сочинений. — Т. 5: Работы 1940-х — начала 1960-х годов. — М.: Русские словари, 1997. — С. 12.

³ Там же. — С. 15.

⁴ Михайлов О.Н. Замятин, Евгений Иванович // Краткая литературная энциклопедия в 9 т. — Т. 2. — М.: Сов. энциклопедия, 1964. — [Электронный ресурс] — Электрон. дан. — [М., СПб.], 2002. — Режим доступа: <http://feb-web.ru/feb/kle/kle-abc/default.asp>. — Дата обращения: 26.04.2014. — Замятин, Евгений Иванович.

⁵ Лунин Э. Замятин Евгений Иванович // Литературная энциклопедия: в 11 т. — Т. 4. — М., 1930 [Электронный ресурс] — Электрон. дан. — [М., СПб.], 2002. — Режим доступа: <http://feb-web.ru/feb/litenc/encycllop/>. — Дата обращения: 26.04.2014.

Конечно, и тот и другой вариант романа-антиутопии в той или иной степени отражают современную автору реальность. Однако для классического варианта важны сиюминутные, злободневные социальные явления, которые уже сформировались и приобрели вполне законченный и заметный вид. Для фантастического варианта, напротив, важны проблемы, которые еще зреют, которые еще только могут возникнуть, или же те «вечные» проблемы, которые безуспешно пытается решить человечество. Последнее есть и в классическом варианте, но для него все же важнее момент обострения конфликтов в социальной действительности. Совсем не случайна поэтому отмеченная многими исследователями зависимость появления новых произведений в жанре романа-антиутопии от сложности и противоречивости того исторического момента, в котором живет автор произведения. Вот что пишет по этой поводу В.С. Рабинович: «Расцвет антиутопии приходится на XX век. Связано это, очевидно, прежде всего с приведением в движение тех социальных механизмов, благодаря которым массовое духовное порабощение на основе современных научных достижений стало реальностью. Мироздание по Гитлеру в Германии 1930-1940-х годов, мироздание по Сталину в Советском Союзе 1920-1950-х годов стали зеркальным отражением мироздания по Шигалеву... Таков конкретно-социальный субстрат, цементирующий европейскую и русскую антиутопию XX века»¹.

Таким образом, фантастический вариант изображает на самом деле наше будущее, а классический — одновременно и наше настоящее, замаскированное под будущее. Границы между этими двумя временными сферами размыты, одно время проникает в другое. Очевидно, что перед нами — гротескный образ, как его понимал М.М. Бахтин, т.е. неготовый, незавершенный, построенный на переходе границ, амбивалентный: «в нем в той или иной форме даны (или намечены) оба полюса изменения — и старое и новое, и умирающее и рождающееся, и начало и конец метаморфозы»².

Образ будущего в фантастическом варианте романа-антиутопии тоже нельзя назвать «готовым», «завершенным», «классическим». Но он не иносказателен, безусловен, он прочитывается в одной плоскости,

¹ Рабинович В.С. Олдос Хаксли: эволюция творчества. — Екатеринбург, 1998. — С. 123—124.

² Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса // Бахтин М.М. Собрание сочинений. — Т. 4 (2). — М.: Языки славянских культур, 2010. — С. 34—35.

не создавая «литературного стереоэффекта»¹. Его гротескность не столь сильна, как в предыдущем случае; это фантастический образ времени.

Обе разновидности романа-антиутопии принадлежат так называемой гротескно-фантастической традиции; но, как мы видим, образы этих произведений тяготеют к двум разным полюсам: классический вариант — к гротеску и сатире, фантастический — к «чистой» (безусловной) фантастике.

Все эти различия свидетельствуют о разных художественных задачах авторов и даже об определенной жанровой полемике. Классический вариант исследует проблемы антиисторичности, разрыва исторических связей и специфики социальных отношений в этих условиях, т.е. противоречия между государственностью и не зависящей от времени человечностью.

Для фантастического варианта романа-антиутопии гораздо интереснее становятся проблемы собственно исторического развития, связи эпох между собой; проблемы изменения людей и границы этой вариативности, позволяющие сохранить тождество человечества самому себе на разных этапах истории.

This article distinguishes two options of dystopian novel: classic (philosophical and satirical) and actually fantastic. One of the most significant difference lies in the way the image of the future tense, which is the classic version is closely associated with current reality of the author and the reader, i. e, the future is two-pronged and allegoric.

Keywords: *the anti-utopian novel, the fantastic, adventure-philosophical fantastic fiction, philosophical satire, the allegory, the grotesque-fantastic tradition.*

Об авторе:

КОЗЬМИНА Елена Юрьевна — доцент кафедры русского языка Уральского федерального университета им. первого Президента России Б.Н. Ельцина.

¹ О понятии «литературный стереоэффект» см.: Козьмина Е.Ю. Иносказательное повествование в романе-антиутопии [Электронный ресурс] // Нарраториум. — Электрон. журн. — 2014. (В печати).

Перспективы создания глобализованного общества в антиутопиях XXI в. (на материале романов В. Сорокина «День опричника», А. Волося «Маскавская Мекка» и В. Пелевина «S.N.U.F.F.»)

Общей чертой этих произведений является откровенно «либерпанковская» позиция авторов, полагающих, что глобализация несет миру исключительно личностную деградацию, тотальную несвободу и разгул насилия во всех формах. Положение России в таком контексте является особенно катастрофическим, так как она обладает социокультурной и геополитической уникальностью, не позволяющей ей на равных войти в глобализованный мир будущего.

Ключевые слова: современная антиутопия, Россия и глобализация, образ будущего.

Названные произведения были созданы в начале XXI века, когда социально-экономические реформы в России приняли необратимый характер. Одними из наиболее актуальных вопросов, вставших перед общественным сознанием в этот специфический период российской истории, стали оценка перспективы вхождения России в глобализованное мировое сообщество и определение ее места в нем. Особенно остро они ставятся в произведениях, относящихся к жанрам утопии и антиутопии. Критики отмечают, что в настоящее время вторая составляющая утопического дискурса явно преобладает: «антиутопические... сюжеты в литературе становятся распространенными в эпохи, когда в обществе утверждается мысль, что существующая ситуация утвердилась надолго и имеет явную тенденцию лишь ухудшаться в будущем, а людей не покидает ощущение отчуждения от участия в истории»¹.

Первое десятилетие XXI века относится именно к таким периодам, поэтому жанр антиутопии в России начал бурное цветение. Избранные для анализа произведения — романы «День опричника» В. Сорокина, «Маскавская Мекка» А. Волося и «S.N.U.F.F.» В. Пелевина — безусловно относятся к их числу. В каждом из них представлен свой вариант дальнейшего развития российской истории, представлен образ ее воз-

¹ Чанцев А. Фабрика антиутопий: Дистопический дискурс в российской литературе середины 2000-х гг. // Новое литературное обозрение. — 2007. — № 86. — С. 270.

возможного будущего, включающий и варианты взаимоотношений России и всего остального мира.

Наиболее оптимистической моделью возможного будущего человеческой цивилизации на сегодняшний день является идея Глобализации, понимаемой как процесс всемирной экономической, политической, культурной и религиозной интеграции и унификации вследствие эволюции государственно оформленных рыночных систем. На этой базе происходит формирование единой мировой сетевой рыночной экономики, разрушение национального суверенитета государств, являвшихся главными действующими лицами международных отношений. Художественному переосмыслению этой утопической модели и посвящены исследуемые произведения.

В антиутопии А. Волоса представлены два варианта достаточно отдаленного будущего России конца XXI в.: технически развитый Маскав (бывшая Москва) и аграрный Гумкрай, моделирующий советскую «глубинку» середины прошлого века. С точки зрения заявленной темы мир Краснореченского Гумкрая интереса не представляет, так как в литературном отношении является во многом вторичным: «длинный ряд аллюзий и переключек роднит роман Волоса с антисоветской, диссидентской традицией антиутопии»¹.

Зато в маскавской составляющей этого произведения автор представил свою достаточно репрезентативную версию глобализации. Маскав описан как столица государства, где разные этносы и религии объединены в Великом Слиянии под символами единого бога. Здесь сформировалась очень пестрая и эклектичная, но вполне целостная культура и Маскав никак не напоминает ортодоксальный исламский город, живущий строго по законам шариата. Напротив, здесь церкви и мечети стоят рядом, женщины свободно ходят с открытыми лицами, не запрещены изображения людей, алкоголь и другие блага современной цивилизации. Это технически развитое общество, в котором присутствуют все признаки экономического процветания: высокие технологии и уровень жизни, соответствующий современным стандартам «золотого миллиарда». «Маскав в какой-то мере лучше, чем Москва... в Маскаве все живут дружно. Если и возникают проблемы, то не на национальной почве, а на социальной» — утверждает автор в одном из своих интервью².

¹ Кукулин И. Гипсовые часы // Новое литературное обозрение. — 2004. — № 68. — С. 61.

² Рыжков Л. От Душанбе до Маскава // [Электронный ресурс]: Московский корреспондент. — Электрон. дан. [М.], 2007. — Режим доступа:

Таким образом, результат процесса всеобщей интеграции и унификации здесь, безусловно, представлен, но «Маскавская Мекка» создавалась как антиутопия, поэтому оценивается он чрезвычайно негативно. Глобализация по А. Волосу обладает рядом специфических особенностей, отличающих ее от общепризнанной актуальной версии. Прежде сего бросается в глаза тот факт, что традиционная концепция «Восток—Запад», то есть Россия и Европа, как ее понимали еще славянофилы и западники, здесь сменяется на «Восток—Юг», поскольку самой заметной чертой описанного социума становится резкое увеличение мусульманского влияния: и сам город уже на таджикский манер называется Маскавом, и парламент — меджлисом, и центр города не Арбат, а Рабад. Такая глобализация с «исламско-азиатским акцентом»¹ вызывает закономерный шок у читателей, поскольку в российском общественном сознании мусульманский Восток никогда не ассоциировался с прогрессом и цивилизацией.

Во-вторых, несмотря на то, что здесь все «живут дружно», основным сюжетным событием в романе стали массовые беспорядки, организованные на деньги одного из здешних олигархов некоей Коммуно-социальной партией трудящихся, закончившиеся погромом, грабежом и массовыми бессудными расстрелами, совершенными так называемыми «соцтрибуналами»: «этот страшный механизм крутился до двух часов ночи шестого ноября, когда на Миусской площади был осуществлен последний бессудный расстрел большой группы видных членов КСПТ и народных активистов» (с. 413—414)². В конечном итоге, А. Волос описал типичный бессмысленный и беспощадный русский бунт, закончившийся достаточно рутинно: «город долго пребывал в глубоком обмороке, но мало-помалу ожил и зализал раны. Интенсивные восстановительные работы в Рабад-центре не прекращались на протяжении нескольких месяцев... Через год у Малахитовой арки состоялось торжественное открытие траурного мемориала, посвященного жертвам октябрьских событий, и в беспокойном мире людей стало одним вечным огнем больше» (с. 414).

Таким образом, главного ожидаемого итога — создания стабильного благополучного общества, предоставляющего своим гражданам максимальные права и возможности, — «Великое слияние», волосовский вариант глобализации не обеспечивает. И дело здесь не в уровне

<http://www.bigbook.ru/articles/detail.php?ID=3895>. — Дата обращения: 15.03.2014.

¹Кабаков А. Предсказание настоящего // Октябрь. — 2004. — № 1. — С. 188.

²Текст цитируется по изданию: Волос А. Маскавская Мекка. — М. : Зебра Е, 2005. — 416 с.

жизни социальных низов, так как их нищета весьма относительна: «никто в Маскаве с голоду не умирает. Можешь лечь и не шевелиться — и все равно будешь получать четыре дирхама социального пособия... На Майорку не поедешь, конечно... но на еду хватит. И на одежду кое-какую — тоже» (с. 103). Однако, такая жизнь полностью бесправна и лишена перспектив: «растут детишки как трава. Десять лет — а букв не знает... Родители на пособия сидят или ящики ворочают — если повезло, — а отпрыск собакам хвосты крутит, корк [популярный легальный наркотик — А.Л.] с малых лет посасывает...» (с. 38).

Причиной описанных автором кровавых событий стало именно разочарование в итогах этого Слияния: «зачем мы пережили ужасы Великого Слияния?... Чтобы теперь подышать с голоду? Для чего погибли наши отцы? — чтобы у детей никогда не было работы? Они говорят, что теперь все равны!.. мир счастлив!.. нет ни христиан, ни мусульман, ни буддистов!.. все мы — братья в едином Боге!. Да оглянитесь же! Нам просто заговаривают зубы! Мы — гнием в нищете! Они — купаются в роскоши! И это — равенство?!» (с. 9) — заявляет безымянный уличный оратор буквально на первых страницах романа. Следовательно, глобализованный и технически развитый Маскав, несмотря на высокий уровень экономики, представляет собой все то же хорошо известное азиатское общество произвола и коррупции.

Другой яркой особенностью этого произведения стал его весьма специфический хронотоп. Глобализация в идеале представляется как всемирный универсальный процесс, однако в «Маскавской Мекке» художественное пространство описано замкнутым и изолированным, поскольку все географическое пространство представлено здесь исключительно Маскавом и Гумкраем. Наличие в мире других стран упоминается, но они почему-то совершенно недоступны — во всяком случае эмигрировать из Маскава можно только в Гумкрай, поэтому хронотоп романа представляет собой замкнутую бинарную оппозицию только двух слабо связанных между собой социально-экономических моделей гипотетического будущего.

Другие признаки развитого постиндустриального общества в Маскаве также присутствуют. Уровень технического развития этого общества (крыша над Рабад-центром, говорящие «газеты», ментальная аппаратура и пр.) в целом соответствуют ожидаемому, однако его социальная структура выглядит упрощенной до предела: в Маскаве есть очень бедные (безработные) и очень богатые (банкиры, торговцы и пр.), но почти не видно собственно работающих людей (за исключением охранников и obsługi). Социально-экономические аспекты автор

практически игнорирует, поэтому в социальном и культурном отношении это общество, несмотря на разницу в уровне доходов, выглядит достаточно однородным. Неизвестно даже на чем основана экономика Маскава: экспорте нефти и газа или промышленном производстве? Компьютерная техника и средства массовой коммуникации здесь достаточно развиты, но существенной роли в функционировании социума не играют. Так, например, активисты КСПТ, которая здесь выглядит не столько политической партией, сколько PR-агентством, специализирующемся на организации массовых беспорядков, используют в своей работе не блоги и социальные сети, а старые проверенные методы, такие как уличные манифестации, митинги и устную агитацию непосредственно в массах.

Таким образом, глобализация в романе А. Волоса носит локальный, сугубо российский характер, и причиной этого становится представление автора о пресловутом «особом пути России», национальный менталитет которой остается неизменным при любом уровне технического развития и при любом варианте национально-государственной организации: «как бы ни шло развитие, какие бы блага ни предложила России западная цивилизация... эта страна никогда не станет богатой. Никогда. На протяжении веков ее разворовывали — и будут разворовывать впредь... Так было, есть и будет. А раз страна не станет богатой, значит, народ всегда будет готов к новой жизни... к той, в которой это богатство все-таки возникнет!» (с. 272—273) — такую речь вкладывает А. Волос в уста покойному вождю мирового пролетариата Виталину [Ленину — А.Л.], приснившемуся одному из героев романа.

Критик И. Кукулин интерпретировал идею произведения так: «история России — не прогресс, а циклический круговорот рабства и бунта»¹, а Е. Пустовая утверждает, что «в романе не произошло ни одного судьбоносного сдвига... статика сюжета очевидна: в итоге романа Маскав, в котором революция закономерно извратилась в очередной охранительный террор, и Гумкрай... остаются каждый при своем»². Следует признать, что перспективы глобализации для России А. Волос оценивает крайне негативно, можно даже утверждать, что эта перспектива здесь практически отсутствует — если поезд истории идет в ней

¹ Кукулин И. Гипсовые часы // Новое литературное обозрение. — 2004. — № 68. — С. 63.

² Пустовая В.Е. Скифия в серебре. «Русский проект» в современной прозе [Электронный ресурс]: Новый мир. — Электрон. дан. — [М.], 2007. — Режим доступа: http://magazines.russ.ru/novyj_mi/2007/1/пу12.html. — Дата обращения: 15.03.2014.

по кругу, то это даже не эсхатология, а глухой тупик, чреватый неизбежным повторением всех социальных потрясений.

Другой вариант российской глобализации представлен в повести В. Сорокина «День опричника». Сюжет ее достаточно прост и полностью соответствует названию — здесь описан один день из жизни московского опричника Андрея Комяги, глазами которого мы видим всю Россию 2027 года: монархию, отгороженную от остального мира Великой Стеной и живущую по законам эпохи Опричнины с присущей ей архаичной системой отношений, допускающей публичные порки и ритуальные казни. В новой монархической России реставрирована политика культурной изоляции, известная как «Железный занавес», когда на книжных лотках отсутствуют иностранные книги, а «отечественные отщепенцы... с большим трудом смотрят-слушают по ночам» (ДО, с. 99)¹ передачи из-за рубежа.

Такой порядок утвердился в результате многочисленных социальных потрясений и начало Новой Эры знаменует именно начало строительства Великой Русской Стены: «как только восстала Россия из пепла Серого, как только осознала себя, как только шестнадцать лет назад заложил Государев батюшка Николай Платонович первый камень в фундамент Западной Стены, как только стали мы отгораживаться от чуждого извне, от бесовского изнутри — так и полезли супротивные из всех щелей.... Не одна голова скатывалась на Лобном месте за эти шестнадцать лет, не один поезд увозил за Урал супостатов и семьи их, не один красный петух кукарекал на заре в столбовых усадьбах.... не одного вестника спустили с башни Останкинской с крыльями утиными в жопе, не одного смутьяна-борзописца утопили в Москва-реке...» (ДО, с. 48—49). Из содержания этой цитаты можно также сделать вывод, что и поддерживается такой порядок ценой постоянных репрессий, которые осуществляют т.н. опричники, члены карательного органа, не ограниченного какими-либо законами и подчиненного непосредственно Государю.

О нравах и методах деятельности опричников автор пишет много и подробно. На протяжении описанного «Дня...» Комяга «со товарищи» производит налет на усадьбу опального «столбового», в ходе которого хозяин был повешен, хозяйка изнасилована, а дом сожжен. Кроме того, герой повести дважды получает взятки, участвует в коллективном гомосексуальном акте, групповом убийстве и несколько раз принимает

¹ Текст повести цитируется по изданию: *Сорокин В. День опричника.* — М.: Астрель, АСТ, 2009. — 285 с.

наркотики. Таким образом, в собирательном образе Опричнины В. Сорокин воплотил все худшее, что, по его мнению, было в русской истории и есть в национальном характере.

Свой замысел автор объяснил следующим образом: «я произвел для себя некий мысленный опыт. Что будет, если изолировать Россию от мира — если предположить, что будет выстроена Великая русская стена по образцу Великой китайской? России некуда будет погружаться кроме как в свое прошлое. Это будет вызвано идеологической потребностью, поскольку все героические образы для массового сознания в прошлом, в глубоком прошлом. Но без современных технологий такая идеология будет нежизнеспособна. Поэтому, собственно, из моего умозрительного опыта и выводится такая формула — человек в кафтане, разъезжающий на “Мерседесе” с водородным двигателем»¹.

Разумеется, подобный «эксперимент» является не чистой игрой разума, а реакцией на современное состояние общественного сознания: «писатель оказывается в прямой близости к главному нерву общественных дискуссий последних десятилетий: к спорам о путях России, о национальной идентичности, о русской идее... В его текстах обнаруживаются следы осмысления (чаще иронического) актуальных в научной и околонаучной полемике идей — неоевразийства, «особого пути», соборности, вместе с очевидным использованием эмблематики и штампов массового кино и литературы» — утверждает М.П. Абашева². Что касается другой основополагающей мифологемы художественного мира данной дистопии — Великой Стены по образцу Китайской — то и эта мысль не оригинальна, поскольку тренд изоляционизма на сегодняшний день является достаточно популярным в литературе. И Владимиру Сорокину идея уникального своеобразия России отнюдь не чужда: «место, которое мы называем Россией, обладает уникальной метафизикой... магия географии, русская сакральность, анархия и деструктивность, — вот это все и образует для меня понятие “русская метафизика”»³.

¹ Соколов Борис. Владимир Сорокин: Опричнина — очень русское явление // [Электронный ресурс]: Грани.ру. — Электрон. дан. — [М.], 2006. — Режим доступа: <http://grani.ru/Culture/Literature/m.110108.html>. — Дата обращения: 15.03.2014.

² Абашева М.П. Сорокин нулевых: в пространстве мифов о национальной идентичности // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. — 2012. — Вып. 1. — С. 203.

³ Витухновская А. Сорокин В. Кольцо опричнины [Электронный ресурс]: Русский журнал. — Электрон. дан. — [М.], 2007. — Режим доступа: <http://www.russ.ru/pole/Kol-co-oprichniny>. — Дата обращения: 15.03.2014.

В конечном итоге можно утверждать, что «День опричника» — это сорокинская версия проекта монархической России, который в последние десятилетия становится очень популярной и его утопические варианты активно внедряются в таких произведениях как «Укус ангела» П. Крусанова, «Гравилет Цесаревич» В. Рыбакова, «Третья империя» М. Юрьева, «Евразийская симфония» Х. Ван Зайчика и др.¹.

Можно ли в этом случае рассматривать данное произведение как вариант глобализации, если речь идет о стране, полностью отгороженной от остального мира, погружающейся в прошлое и живущей по совершенно особым законам «уникальной метфизики»?

Это было бы невозможно в том случае, если бы автор выполнил поставленную задачу в полном объеме. Однако в его художественном мире присутствуют и факты, не вполне соответствующие этой концепции. Так, его Стена, объект одновременно режимный и культовый, символ Абсолютной Изоляции, все же не препятствует активной торговле, так как сквозь нее проходят газовые трубы, по которым Россия поставляет газ в Китай и Европу. Ролью экспортера сырья Опричная Россия не ограничивается, так как «все мировое производство всех главных вещей-товаров потихоньку в Китай Великий перетекло» (ДО, с. 158), поэтому через всю Россию проложена десятиполосная транзитная дорога «Гуанчжоу — Париж». Таким образом, несмотря на декларируемую изоляцию страна включена в общемировой торговый процесс, хотя это участие никак нельзя назвать равноправным партнерством, поскольку экспортирует она главным образом сырье, а импортирует все основные виды товаров широкого потребления, включая пресловутые «мерседесы с водородным двигателем» и компьютерную технику.

Не является абсолютной и культурная изоляция: торговля с Китаем, а также активная экспансия с его стороны приводят к тому, что в опричной Руси XXI века в моде китайские интерьеры, дети играют преимущественно в китайские компьютерные игры, а главное — в школах учат китайский язык. В конечном итоге Владимиру Сорокину не удалось полностью изолировать Россию, чтобы она «погрузилась в свое прошлое» (как он объяснял в упомянутых интервью). Его Русь просто сменила ориентацию на Европу (актуальную последние триста лет) равнением на Китай, поэтому, продолжая авторскую метафору, следу-

¹ *Фишман Л.В* системе «двойной антиутопии» [Электронный ресурс]: Дружба народов. — Электрон. дан. — [М.], 2008. — Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/druzhba/2008/3/fi15.html>. — Дата обращения: 15.03.2014.

ет считать, что она не столько «погружается в свое прошлое», сколько активно «дрейфует на юго-восток».

Такое положение трудно назвать действительно новым: «узнаваемые черты путинской России перенесены в будущее с тем, чтобы показать их сверхдетерминированность прошлым. Выбранное прошлое, феодальный порядок времен Ивана Грозного, забавно сочетается с видеотелефонами и суперкарами (все, конечно, изготовлено в Китае). С грустным правдоподобием Сорокин показывает возможность регресса постсоветской современности к далекому русскому средневековью» — так охарактеризовал содержание «Дня опричника» А. Эткинд¹.

Анализ данного произведения приводит к выводу, что в сорокинском проекте глобализации идеи изоляционизма, неоевразийства, соборности, особого пути России и пр. предметно реализуются в проекте монархической державы, собранной воедино неким инстинктом государственности, которая, тем не менее, остается неотъемлемой частью общего мирового экономического и культурного пространства, но полной ее унификации и интеграции все же не происходит, вследствие действия фактора «русской метафизики» и утопический проект создания стабильного и правового общества оказывается неосуществимым.

Наиболее полная версия глобализации представлена в романе-утопии В. Пелевина «S.N.U.F.F.», действие которого происходит в XXVIII веке, когда человечество уже пережило несколько глобальных техногенных, ядерных и климатических катастроф. В этом мире функционирует пост-антихристианская религия с верховным божеством Маниту и практикуется сакральная индустрия s.n.u.f.f.ов (гибрида военнодокументального видео и порнофильма), производству которых подчинен образ жизни всего населения, которое разделилось на «людей» и «орков».

Люди живут в маленьких стерильных автоматизированных боксах, размещенных в высокотехнологичном оффшаре Бизантиум (он же — Биг Биз), парящем на антигравитационном якоре над Сибирью. В их демократическом обществе ведущую роль играют информационные технологии и массмедиа, посредством которых формируется общественное мнение. Люди снимают и смотрят новости и снафы, поэтому большую часть времени проводят перед мониторами персональных компьютеров. Орки живут на земле в Украине (она же — Оркленд) — чрезвычайно отсталой

¹ *Литовецкий М., Эткинд А.* Возвращение тритона: Советская катастрофа и постсоветский роман [Электронный ресурс]: Новое литературное обозрение. — Электрон. дан. — [М.], 2008. — Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/nlo/2008/94/li17.html>. — Дата обращения: 15.03.2014.

стране с очень низким уровнем жизни и коррумпированным правительством. Их элита, так называемые уркаганы и вертухаи, правит исключительно силовыми методами, далекими от понятий законность и демократия. В итоге В. Пелевин создал вполне узнаваемый и отталкивающий мир будущего, где офшар Биантиум олицетворяет собой современные развитые страны в целом, а его население — нынешний т.н. «золотой миллиард». Оркленд, в свою очередь — собирательный образ стран «третьего» мира, а орки — их дегенеративное население.

Проблемы, которые существуют в этом двуедином обществе вполне предсказуемы: жесткая поляризация мира и увеличение разрыва между богатыми и бедными в каждом из представленных социумов, а также резкое увеличение военного потенциала технологически развитых стран и ужесточение конкурентной борьбы. Причем неравенство между этими странами носит прежде всего образовательный характер, а дискриминация выражается в ограничении доступа к информации. Орки, например, лишены доступа в компьютерную сеть, поэтому технологическое и военное неравенство — наличие у людей и отсутствие у орков авиационной техники, сотовой связи, огнестрельного оружия и пр. — становится закономерным следствием разницы в образовательном и информационном потенциалах.

Взаимоотношения Оркленда и офшара Биг Биз далеки от идеальных. Люди постоянно отслеживают положение дел в Оркленде посредством беспилотных летающих видеокамер, оснащенных также автоматическими пушками и ракетным оружием. Регулярно происходящие на Украине нарушения прав человека обеспечивают информационными поводами новостной блок для жителей Биг Биза и дают бизантийцам моральное право проводить регулярные гуманитарные бомбардировки. А главным политическим событием, описанным в романе, становится очередная 221-я «Священная война», традиционно происходящая на «Арене Славы», расположенной в центре оркской столицы.

Основным событием этой «войны» становится однодневное побоище, которое устраивают оркам (вооруженным исключительно холодным оружием) люди, использующие упомянутые камеры-беспилотники и анимированных роботов (вампиров, черепашек-ниндзя и пр.). Все это действие чрезвычайно ритуализовано и театрализовано: «на каждую войну орки надевали новую форму... Были войны туник, войны шортов, войны черных кожаных упряжей и войны строгих костюмов» (с. 361)¹. Главной целью таких «войн» является именно создание видеохроники, в которой

¹ Текст цитируется по изданию: *Пелевин В. S.N.U.F.F.* — М.: ЭКСМО, 2012. — 480 с.

орки играли роль массовки, реально убиваемой в ходе съемок: «оркская тактика оставалась той же самой: сначала водрузить флаг на Кургане Предков, а потом, разделившись на три направления, отражать атаки с центрального фронта и флангов, пока люди не отснимут нужный материал» (с. 363).

Эти кадры становятся основой для создания снафов: «Special Newsreel/Universal Feature Film... Это можно было примерно перевести как «спецвыпуск новостей/универсальный художественный фильм»... Ровно половину экранного времени в снафе занимал секс.... Другую половину экранного времени занимала смерть... Эта часть снафов состояла из военных хроник» (с. 359). Обе составляющих снафа символизируют и воплощают мистическое единство Эроса и Танатоса, любви и смерти — в постапокалиптическом информационном обществе Эры Насыщения, где «практически не меняются технологии и языки, человеческие и машинные, ибо исчерпан экономический и культурный смысл прогресса» (с. 71) этот видеопродукт оказался единственным средством культурной саморегуляции общества. Религия, главным таинством которой является производство снафов, названа «мувизмом», а их просмотр — «уныло рутинная религиозная программа» (с. 347).

Однако, при всем их культурном и технологическом неравенстве, при всей остроте политической конфронтации, Оркленд и Биг Биз образуют единое общество, связанное в одно целое на всех уровнях, начиная с биологического, ведь большая часть людей — это оркские младенцы, воспитанные в офшаре. В экономическом плане «офшар и нижние территории являются одной культурно-экономической системой» (с. 72), так как Уркаина предсказуемо поставляет людям газ и другое сырье, а византийцы «придумывают и строят дорожные моторенвагены-говноезды для богатой оркской бюрократии... летают к оркским проституткам» (с. 175), поставляют некоторые виды высокотехнологичной продукции (сотовую связь, в частности), а главное — обеспечивают работу общей банковской системы.

Кроме экономических связей, есть еще и культурное единство общего информационного пространства, где каждая из составляющих остро необходима другой. Для жителей Бизантиума весь Оркленд — это один большой информационный повод, занимающий важнейшее место в их новостях, выпуски которых строятся по одной схеме: «взволнованный диктор... сообщал человечеству про очередную совершенную в Славе мерзость — например, про массовое убийство журналистов, которым, не скрываясь, бахвалились на рынке пьяные правозащитники, или что-нибудь в этом роде... Следовали кадры с жуткими подробностями — несомненно, реальные» (с. 364) — после

чего у людей появлялся законный повод начать бомбардировку, благо «информационные каналы не врут. Орками действительно правит редкая сволочь, которая заслуживает бомбежки в любой момент» (с. 20).

В художественном мире «S.N.U.F.F.'а» так называемый народ орков представляет собой не расу и не нацию, а искусственно сформированную субкультуру, необходимую для функционирования субкультуры «человеческой» — это «отвратительный и гнусный во всех проявлениях противник... не особенно сильный. Чтобы с ним никогда не было серьезных проблем...» (с. 200), придуманный, «для того, чтобы ненавидеть с чистой совестью... Клапан, через который выходят дурные чувства человечества...» (с. 200). А вот Бизантиум для орков, напротив, является «волшебной страной», куда все они мечтают попасть: «половину жизни глобальные урки борются друг с другом за право уехать из Уркаины в Лондон» (с. 342) и даже крестьяне мечтают отдать своих детей бизантийцам для усыновления. Важно уточнить, что Биг Биз, это не только эталон материального благополучия, а именно идеал цивилизованной жизни, к которому все должны стремиться и все приметы этой «цивилизации» становятся для орков статусным символом, указывающим на степень близости к «людям».

Таким образом, техногенная утопия, мечта множества фантастов XIX — XX веков, в этом романе превращается в свою противоположность, так как и этот мир не избавлен от множества острейших внутренних противоречий и проблем, которые, по законам диалектики, и дают этому обществу импульс, необходимый для жизнедеятельности. Можно сделать вывод: концепция истории В. Пелевина базируется на негативной оценке современного состояния мирового сообщества и тенденции к его глобализации. Как это ни парадоксально, но в постиндустриальном обществе, описанном автором, развитие информационных и других технологий приводит к деградации личности и резкому обострению экономических, политических и межличностных отношений. Общество, состоящее из меркантильных свободных гедонистов, превращается в свою противоположность: общество тотальной несвободы, функционирующее на основе коммерциализации самых примитивных инстинктов.

И роман В. Пелевина уже далеко не первое произведение, посвященное негативному описанию такой исторической перспективы, так как на этой идеологической почве уже сформировалось целое литературное направление, называемое «Либерпанком»: это «антиутопия, построенная на описании гипертрофированного Запада и западного образа жизни... Либерпанк описывает общество, где либеральные ценности И В САМОМ ДЕЛЕ почитаются, а всякие отступления от них (даже системные) пере-

живаются примерно как «родимые пятна капитализма» при советской власти: то есть признаются чем-то весьма прискорбным, хотя и неизбежным. Это мир «угнетающей свободы». Жизнь человека регулируется (при том довольно жестко) с помощью экономических и юридических механизмов, не оставляя ни малейшего пятачка для маневра. Мир глобализован — а значит, унифицирован. Поэтому бежать некуда, выбора нет, любая борьба за модификацию существующего строя крайне рискованна и — в большинстве случаев — заранее обречена»¹.

Обобщив содержание рассмотренных произведений, можно прийти к выводу: авторы современных антиутопий очень негативно оценивают глобализационную утопию как возможный вариант развития человеческой цивилизации и особенно скептически относятся к перспективе глобализации для России. И в «Маскавской Мекке», и в «Дне опричника», а особенно в «S.N.U.F.F.e» ей отводится роль сырьевого придатка для более развитых стран, а специфика национального менталитета и система власти исключают возможность построения правового, демократического и экономически процветающего общества. Так трансформируются в этом жанре литературы идеи «особого пути России», «соборности» или русско-«евразийства».

The authors of the novels share the critical approach to globalisation considering it a source of personal degradation, total lack of freedom, outbreaks of all types of violence. Russia's position is especially vulnerable as its socio-cultural and geopolitical uniqueness prevents it from being on equal footing with its partners in the globalised world of tomorrow.

Keywords: *modern distopia, Russia and globalisation, futurology.*

Об авторе:

ЛОБИН Александр Михайлович — кандидат филологических наук, доцент кафедры филологии, издательского дела и редактирования Ульяновского государственного технического университета.

¹ Володихин Д. Требуется осечка: Ближайшее будущее России в литературной фантастике [Электронный ресурс]: Социальная реальность. — Электрон. Дан. — [М.], 2007. — Режим доступа: <http://socreal.fom.ru/?link=ARTICLE&aid=275>. — Дата обращения: 15.03.2014.

**Аксиология грядущего в философской
антиутопии Ярослава Мельника
«Далекий простір»**

В статье рассматривается произведение современного украинского писателя Ярослава Мельника «Далекий простір», в котором представлен метафорический образ далекого будущего: Мир, населенный слепыми, тайно руководимый зрячими, тоталитарное государство и всеобщий конформизм. В романе представлены оппозиции: рабство и свобода, вера и неверие, рассматриваются проблемы духовной слепоты и поиска высших ценностей, Бога и правды. В финале делается вывод о том, что в данном произведении сочетаются стратегии элитарной и массовой литературы, жанры антиутопии и философского романа.

Ключевые слова: украинская литература, украинская ментальность, Ярослав Мельник, аксиология, свобода, тоталитаризм, антиутопия, философская проза, духовное зрение, христианские ценности.

Современная украинская литература обретает свой стиль, проблематику, подходит к возобновлению национального своеобразия в целом. Национальное же своеобразие литературы, на наш взгляд, связано, прежде всего с менталитетом, а не столько с языком. Для Украины эта проблема особенно актуальна: ведь существует же русскоязычная литература на (в) Украине. И куда её отнести: к русской или все ж таки к украинской? Вопрос, конечно, риторический, и в определенной мере не политкорректный.

Но если уж говорить о менталитете как определяющем свойстве этнического своеобразия литературы, то надо выявить его фундаментальные черты. В отличие от соседей-кочевников, в том числе древних венгров и болгар, украинский этнос кристаллизовался и до сих пор существует в собственном этноареале и вокруг него. Такое постоянство географического окружения привело к почти идеальной адаптации украинца к ландшафту, что не могло не найти отражения в ментальных установках¹. Днепр и Десна, Карпаты и Степь, Хортица и Великий

¹ Подробнее см: *Стражний Александр*. Украинский менталитет. — Киев: Подолина, 2008. В книге анализируются различные аспекты жизни украинцев, а также, племён и народов, ранее населявших территорию Украины. Автор исходит из постулата, что историческая и, соответственно, генетическая связь

Луг — для украинца это не просто топонимы, обозначающие природные объекты, но нечто большее: эстетически воспринимаемая среда проживания, их окружение, их мир, их Дом (с большой буквы), а часто — поэтические образы и элементы коллективного самосознания.

Восприятие статичных форм лесостепного украинского рельефа, далеких горизонтов, наполненных мягкими, плоскими волнами плодородных земель порождает мечтательность, чувственность, пассивность, беззаботность и одновременно — склонность к воле и анархии. Для украинцев типично превосходства «сердца над разумом». Специфическими чертами украинской мировоззренческо-философской ментальности является направленность на внутренний эмоционально-чувственный мир человека, в котором господствует не холодный рациональный расчёт «головой», а жгучий призыв «сердца». Отношение к земле украинского крестьянина граничило с ее обожествлением. Земледельческий образ жизни в совокупности с близостью к природе вообще рождал не только лиричность или провинциальную сентиментальность, но и чувство собственного достоинства, уверенность в своих силах, в какой-то мере — индивидуализм. В чувстве собственного достоинства, значимости коренится острое, даже болезненное чувство справедливости, ненависти к ущемлению, толкающие украинца к перманентному поиску правды.

На формирование специфических черт украинского менталитета оказало влияние уже упомянутое выше длительное вхождение украинских земель в состав разного рода государственных образований (Великого Литовского княжества, Речи Посполитой, Австро-Венгрии, Османской и Российской империй) и столь же длительная борьба за

между поколениями, из которых «сложилась» украинская нация, не прерывалась и современные украинцы несут в себе черты, которые формировались в течении длительного времени. Также, в книге анализируется ментальность тех народов, которые в той или иной степени повлияли на предков украинцев и продолжают влиять на жителей Украины в настоящее время. Особо рассматривается влияние на украинцев россиян. Подводя черту, автор «вычленяет» пятьдесят наиболее характерных для украинского мировоззрения особенностей, сочетание которых, по его мнению, и составляет феномен украинской ментальности. Книга даёт возможность понять каким образом сформировалась та или иная черта украинского менталитета, сделать выводы о том, какие сходства и отличия украинской ментальности от российской и европейской. Автор постарался показать спектр «украинской души», её сильные и слабые стороны, непредвзято. Тем не менее раскрыл тему в оптимистическом ключе, направленном на утверждение у читателя чувства уважения к себе, к своему народу, к своим согражданам, в независимости от того, являются они этническими украинцами или нет

независимость, породившая такие ментальные качества, которые, казалось бы, противоречат друг другу. Так, с одной стороны, квинтэссенция украинского духа — казак — вольнолюбивый индивидуалист и в то же время для нации в целом типично и лукавство, скрытность, гибкость, изворотливость, жадность, самостоятельность в суждениях, желание быть «себе на уме», толерантность к другим нациям и сообществам. В целом для украинца типично и тяготение к более демократической, республиканской форме управления, а вместе с тем и *социальный фатализм*.

Эти индивидуальные начала, их индивидуалистические представления имеют свои положительные и отрицательные стороны в характере народа... Не в обиду россиянам, но базовая черта менталитета украинского народа — *заостренное свободолобие*, стремление к воле, порою и очень вопреки «разуму». После такого длинного отступления вернемся к основной теме нашей статьи. Роман «Далекий простір» (укр. перевести на русский язык можно и как «далекий простор» и как «дальнее пространство») мы считаем ярким явлением современной литературы в Незалежной Украине, отображением её вольнолюбивого духа, носителем и выразителем которого является его автор.

Итак, Ярослав Мельник родился в 1959 году в с. Смыга на Ровенщине.

Его родители познакомились в Гулаге, он является «сыном сталинщины», в свое время окончил филологический факультет Львовского национального университета им. Ивана Франка. Пан Ярослав говорит с нежностью о своих философских книгах, в которых рассуждает, демонстрируя хорошую школу Достоевского, о связи между грехом и свободой.

В 1980-е годы Ярослава Мельника знали как активного литературного критика, одного из самых перспективных в Украине, которая тогда называлась СССР. Мельник напечатал статью, с которой началась громкая литературная дискуссия тех лет — о молодой «исповедальной» и «метафорической» поэзии. Оппонировал Ярославу немного старше него Мыкола Рябчук, который защищал «метафористов». Мельник был на стороне «исповедников». В конце участники дискуссии согласились, что «исповедальная» поэзия редко обходится без метафоры, а сложная «метафорическая» поэзия может иметь исповедальное интонации.

После дискуссии о «исповедников» и «метафористов» Я. Мельник поступил в аспирантуру Московского Литературного института им. Горького, познакомился там со своей будущей женой-литовкой. Окончив аспирантуру, переехал в Литву. Он в совершенстве выучил литов-

ский язык, сосредоточился на прозе, которую писал на украинском и с помощью жены переводил на литовский. Таким был его путь в литовскую литературу. Как прозаик в украинском литературном контексте он появился только 2011 году, напечатав в ответ на предложение профессора Владимира Панченко в издательстве «Темпора» книгу «Телефонуй мені, говори зі мною» («Позвони мне, говори со мной») (Киев, 2011). Проза Ярослава Мельника оказалась довольно необычной, нетрадиционной, парадоксальной. В ней нет никаких узнаваемых географических реалий. Она не вписана в одну историческую конкретику. В ней важны отношения между людьми, которые часто — на грани и за гранью понимания. Критик, который в (на) Украине отстаивал традиционную «исповедальную» поэзию, превратился в Литве в парадоксального метафорического прозаика и именно таким вернулся в украинский литературный процесс.

В 2011—2013 годах появились его публикации в журналах «Кур'єр Кривбасу» и «Київська Русь». Его роман «Вигнанці Едему» (лит. «Išguitieji iš Edeno», рус. «Изгнанные из рая») вышел на французском языке («Les Parias d'Eden») в одном из крупнейших издательств Франции.

Книги этого писателя разнообразны. В его послужном списке — как философские эссе, так и сюрреалистические повести, и метафорически насыщенные вещи. А «Книгу года Би-Би-Си» получил за роман «Далекий простір», которой вполне уместно назвать антиутопией. Возможно, что литературные амбиции Ярослава Мельника всегда были высокими. Он как прозаик — вне нынешних украинских школ и направлений. Его прозу трудно приспособить к чему-то уже известному. И что-то гоголевское (а также — кафкианское и борхесовское) в ней чувствуется. Это проза парадоксальных ситуаций, выписанных с обстоятельностью очевидца, которые меняют читательские представления об надежности. Социальные вмешательства в жизни отдельного человека писатель трактует как безусловное зло, видимую действительность — как иллюзию, смоделированную ради порабощения человека.

Итак, что же перед нами: антиутопия, отчасти напоминающая «1984» Оруэлла, «Страну слепых» Уэллса и «Слепоту» Сарамы? Какую же метафору, то есть образ грядущего, предлагает непереуслышанный на русский язык «Далекий простір»? Здесь стоит сделать паузу для выяснения нескольких интересных обстоятельств. Впервые произведение было напечатано несколько лет назад литовском языке в Вильнюсе, где пана Мельника знают как литовского писателя Ярослава

васа Мельникаса. Две из его прозаических книг своего времени был номинирован на «Книгу года» в Литве.

В анализируемом романе описывается мегаполис-страна, населенная слепцами, довольными своим механическим существованием, которое повторяется из дня в день и продолжается (несмотря на калькуляцию) почти вечно без изменений — это какой-то «небесный» анти-Иерусалим. Действие «Далекого простора» разворачивается в призрачном и диковатом будущем. Слепых не в метафорическом смысле, а в буквальном: люди не просто слепы, но вообще не имеют понятия о существовании зрения. Они живут в огромном мегаполисе, специально оборудованном для незрячей жизни. Здесь легко ориентироваться, передвигаться на работу, домой и, например, к любимому кафе, но только в заданных рамках.

Главный герой, юноша-правдоискатель Габр Силк, пытается найти смысл своего существования в далеком пространстве, обрести веру в забытого всеми Бога, любовь и надежду на будущее существование. В мире, где глаза («слёзные железы») считаются атавизмом, а возможность видеть — безумием, появляется зрячий юноша. Габра пытаются вылечить, но ему суждено было узнать страшную тайну правителей этого грандиозного небоскреба-государства, где миллионы людей контролируются электронными устройствами и не догадываются, что живут под тотальной слежкой, удастся ли ему бежать от Министерства контроля? Три мира, три любви и вечная тоска по свободе и свету — это то, с чем сталкивается герой на пути к правде.

От этого механического монстра-государства можно только бежать, потому что, оказывается, на Земле еще остались кусочки девственной природы. Цивилизацией слепцов руководит немногочисленный клан зрячих, который пытается инкорпорировать в себя прозревшего Габра. И он не хочет жить ложью, ведь слепцы, к которым он некогда принадлежал, даже и не подозревают о том, что ими руководят зрячие.

Ближе к финалу проясняется, что некогда группа зрячих гуманистов-энтузиастов пыталась просветить слепцов, объяснить им, что такое зрение, научить их некоторым навыкам зрячих; в итоге все закончилось плачевно: слепцы либо сошли с ума, либо покончили с собой. Позже никаких попыток изменить положение не предпринималось. Сложившийся порядок остался таким, каким он и был. Таков социальный фатализм писателя. Правда для слепцов — опасна, а для зрячих — основание хранить тоталитарный общественный строй. Социум воспроизводится без волеизъявления людей и потому является тюрьмой для слепых, так и для зрячих.

Мир, изображенный в мельниковской антиутопии — тосклив, лишен трансцендентности, ангелов и демонов. Из искусств прозябает разве что музыка и аудиотеатр. С другой стороны, писатель пытается смоделировать многомерную картину мегаполиса будущего. В романное повествование вмонтирован отрывки учебников, газетных сообщений трансляций, запрещенных книг, интервью, дневниковых записей, что создает впечатление общественного многоголосия. Сквозным композиционным приемом есть стихи в прозе вымышленного литератора Чиза Дельца, изданные где-то в первой четверти 9-го счисления, тогда как действие происходит в 17 счислении. Следовательно, по крайней мере, такая поэзия писалась в мегаполисе за восемь счислений (неопределённо больших хронологических отрезков) до изображаемых событий. Единственный экземпляр уничтоженного тиража хранится в Центральном Архиве. Публикуя стихи Чиза Дельца, Ярослав Мельник между прочим напоминает, что и сам он писал когда лирику, которую кто-то из исследователей его творчества найдет и сравнит с верлибрами Дельца (один из псевдонимов Мельника)

В основе сюжета лежат старые-добрые оппозиции «свет—тьма», «слепота—прозрение», «честь—предательство», а действие происходит в вымышленном мире, который возник, конечно, в результате губительных глобализационных процессов. Главный конфликт идет между сообществом слепых, которые ориентируются только в «ближнем пространстве» и не могут выйти за пределы искусственно созданного мегаполиса, и сообществом зрячих, которые и держат в руках всю эту систему, наслаждаясь в собственном уютном уголке созерцанием солнца, неба, моря. Промежуточное положение занимает группа террористов — бывших зрячих, которые были ослеплены системой, а потому хотят отомстить, разрушив основы существования мегаполиса. Орудием их мести становится Габр — слепец, который прозрел. Когда один из них неожиданно обретает способность видеть, это грозит серьёзными последствиями не только для него самого, но и для всей цивилизации. Вскоре герой узнаёт, что мир устроен совсем не так, как принято считать в Мегаполисе. Общество мегаполиса тотально контролируется, оно не всегда даже осознает степень этого контроля, но это никого сильно и не напрягает. Любовь в нем механическая, ненависть присуща разве что террористам, которые готовы уничтожить мегаполис и себя вместе с ним.

Сверх того, жители будущего не верят в существование широкого мира, или «далекого пространства», таких вещей, как небо, море, солнце и тому подобное, зато убеждены в существовании только «близкого пространства» и даже имеют по этому поводу целые науч-

ные теории. Не верят они и в существование зрения как такового. Лишь отдельные чудачки рассказывают о загадочных книгах прошлого (в. т.ч. и Библии), в которых не было рельефных букв...

Проблемы Габра начинаются с тех пор, когда он прозрел. Оказывается, такое изредка происходит, но спецслужбы незрячего мира трактуют эти случаи как психические заболевания. Мол, некоторым гражданам начинает казаться, что у них появились дополнительные органы восприятия, но это просто такое «воспаление мозга», и оно лечится хирургически — проще говоря, пациента ослепляют. Его принимают за сумасшедшего и отправляют на лечение; но он уже успел увидеть солнце («большое, теплое, великое»), море и небо, поэтому не испытывает никакого желания возвращаться назад в темноту. Габру приходится убежать и скрываться от системы, оставив в прошлой жизни семью, друзей, дом, работу и невесту Льёз. Променять все это на глаза. За ним идет охота, его отправляют в спецгоспиталь с целью хирургически уврачевать «психоз далекого пространства».

Но вдруг в канун операции Габра похищают. Он попадает в лагерь повстанцев, о которых отроду не слышал. Это бывшие прозревшие, но потом ослепленные люди. И они хотят использовать его как единственного зрячего, чтобы разрушить тоталитарный мегаполис, отомстить. Но вместе с тоталитарным режимом Габру придется уничтожить и своих близких, с которыми он, правда, уже потерял общий язык. Герой оказывается перед очень сложным выбором.

Драма Габра — типичная для романтической личности: он не может жить, как раньше, увидев «дальний простор», прекрасный мир, на фоне которого реальный облик мегаполиса — это бесконечные этажи механических конструкций, а люди — бессильные рабы системы, грязные и напрочь лишены гражданских свобод существа; однако он не может и разрушить несправедливый строй, как того требуют террористы. Тоталитарная система пытается соблазнить главного персонажа различными благами, но он выбирает путь в никуда, лишь бы не изменить своей совести... Неоднозначность, напряженность понятия «свобода» и «свободный человек» только усиливается, а не разрешается с каждой последующей страницей.

Действие романа разворачивается в отдаленном будущем, где даже время исчисляется не так, как мы привыкли. Дневник главного героя Габра Силка (первая приведенная запись) отсылает читателя к 2134-го дня 8-го сектора 17-го счисления. В романе не выяснено, сколько дней в одном секторе и сколько секторов в одном исчислении. Вниматель-

ный читатель натолкнется на брачное объявление¹, из которого явствует, что действие романа продолжается до свадьбы Габра Силка и Наташи Ричардсон, дочери зрячего управителя мегаполиса, 459 дней. Вот только сутки вмещает больше, чем 24 часа, - церемонию назначено на 36-й час.

Фантастический мир, в котором все происходит, Мельнику вполне удался. Пусть и не везде идеально логично обустроенный, но со своей убедительной атмосферой, духом и настроением, что является основополагающим условием любого хорошего «фантастического» (в широком смысле) текста. В чем-то письмо «Далекого простора» отдаленно напоминает, например, Рея Бредбери (понятное дело, не буквально) и вообще похоже на литературу с универсальными и масштабными претензиями. Что, однако, вовсе не значит, будто к книге Мельника не может быть упреков. Например, во вставных эпизодах — упоминавшийся дневника, статья, трактатах, стихах — не всегда выдерживается динамика, соизмеримая с динамикой основного текста. Они, так сказать, слишком «интермедийны». Или финал романа. Его «открытость», «разомкнутость» и неоднозначность поданы настолько «в лоб», что могут вызывать сомнения в доработанности.

Текст Ярослава Мельника написан очень прозрачно. Однако и элегантно. Сюжет, быстрый и интригующий уже сам по себе, разнообразится отрывками дневников, философских и публицистических текстов «незрячей эпохи», даже стихотворений.

«Далекий простір» — на редкость гармонично качественная и интересная литература. Да еще и особенно злободневная ныне, во время драматичных событий в стране, когда появляется такое большое искушение забыть о сложности и не-чернобелости мира. «Далекий простір» — серьезный роман, до рациональной межи космополитичный. И это хорошо. Нужно наконец увидеть, чем может закончиться глобализация, которую политики, как на Востоке, так и на Западе современного нам мира, представляют, как несомненный позитив.

С пространством в романе происходят странные вещи. Большинство персонажей романа убеждены, что существует только близкое пространство — пространство, которое можно ощутить на ощупь. Дело в том, что эти персонажи — слепые, рожденные слепцами, представители слепого человечества, которое когда-то при невыясненных обстоятельствах потеряло способность видеть. Цивилизация слепых не знает стран, наций, языкового разнообразия, рыночной конкуренции. Более

¹ Мельник Ярослав. Далекий простір. — Київ: Клуб Сімейного Дозвілля, 2013. — С. 235.

того — люди даже не догадываются, что когда-то такие вещи были. Со способностью видеть они потеряли и все понятия, связанные со зрением. В их языке нет подходящих слов. Они ориентируются благодаря передатчикам сигналов, получают все необходимое для жизни от Государственного Объединения, которое пытается тотально контролировать своих слепых граждан. Страна слепых — это мегаполис, состоящий из сотен уровней-этажей, каждый из которых делится на квадраты. Габр живет в квадрате 24-К-4. Сообщение между квадратами осуществляется с помощью гвинтопланов и пневмопоездов. И слепым с детства внушено, что передвижение происходит только во времени. Потратив некоторое время в транспортном средстве, человек возвращается в своё близкое пространство. Не трудно догадаться, что главный герой романа прозревает, и собственно с этого начинаются его приключения, сначала среди слепых террористов, затем среди зрячих хозяев мира. Уходя из мира слепых, Габр оставляет свою возлюбленную Лъёз, тупую конформистку, сдавшую его полициям мегаполиса. А в будущем его ждет встреча с милой, приветливой (и зрячей) Натали в Тихом уголке (поселке управленцев) а впоследствии — с умной и самодостаточной врачом Ниену, которая так же влюбляется в него.

Обычно существуют две пружины, которые «делают» роман. Или герои, которые своей жизнью создают динамичную картину художественной реальности. Или же пружиной возникают авторские размышления, и тогда перед читателем — интеллектуальный роман, который погружает нас в океан рефлексий и медитаций.

«Далекий простір» — прекрасное сочетание этих двух пружин. Если быть точнее, то это произведение — философское, а имеющиеся в нем триллерно-антиутопические элементы «делают» философскую матрицу доступнее. Ведь, философская проза — это не просто соединение философского и художественного начал в искусстве, в котором возможно количественное сопоставление одного с другим, а органически взаимосвязанное эстетическое образование, составные части которого не просто переплетаются друг с другом, а образуют парадигму, в системе которой разнородные формы сознания (философия и искусство) объединяются общими для них признаками. Мы опираемся на взгляды В.М. Мирошникова об эстетическом взаимодействии философии и искусства¹ что позволяет нам выявить жанровую природу мельниковской антиутопии. Признак, связующий в единое целое философию и искусство, заключается в языке выражения первой, в ее мета-

¹ *Мирошников В.М.* Романы Леонида Леонова: становление и развитие художественной системы философской прозы. — Рязань: Изд-во Рязанского университета, 2000. — С. 39.

языке, а именно: в рефлексии, взятой не в психологической функции, а в ее гносеологической (т.е. размышлении о «мире идей» минувшего) и методологической — в освоении, развитии и переосмыслении опыта прошлого, зафиксированного в разнообразных источниках культуры. Для философской прозы доминантным фактором является не мысль или концепция сама по себе, определившая проблематику произведения, а метаязык философии в форме эстетической рефлексии, которая становится источником философичности произведения, его жанрообразующим фактором.

Под эстетической рефлексией понимается движение мысли вспять, обращение назад к существующим фактам и доктринам философского и культурного наследия, необходимых для того, чтобы переплавить их в горниле современного сознания, трансформировать в новые образы, представления и картины, дабы явить их миру обогащенным опытом прошлого именно через процедуру рефлексии¹. И в ней рассматриваемый вид формализации (обретение содержанием формы) представляет собой в структуре художественного произведения основу полотна, на котором вяжутся узоры уже с помощью других изобразительных средств. Нетрудно предположить, что в традиционной прозе представленная картина проявляется в обратном соотношении. А если рассматриваемый вид обобщения понимать ещё и как способ трансформации неэстетического материала (сведений из областей науки, морали, права, религии, той же философии и т.д.) в эстетический ряд произведения, то эстетическая рефлексия есть единственный вид формализации с такими широкими функциями и объёмом полезной художественной нагрузки.

И закономерно, что эстетическое и философское удовольствие от «Дальнего пространства» Ярослава Мельника гарантировано тем читателям, которые имеют время и вдохновение отчитывать, а если уже вполне откровенно — то собственными интеллектуальными усилиями наполнять метафизическим смыслом простую фабулу и шаблонные метафоры, в эстетической рефлексии «перекрученные» автором. Здесь перед нами встает необходимость системного осознания таких художественных и стилистических приёмов, также составляющих эстетическую конструкцию произведений философской прозы, как сказ, пародия, римейк, архетип, интертекст, реминисценция, палимпсест, цитатон и др. В анализируемом произведении мы все это наблюдаем.

Возможно, кто-то упрекнет Ярослава Мельника в желании упростить сюжет, мол, писатель заигрывает со стратегиями массовой лите-

¹ Там же. — С. 36.

ратуры. Эти «заигрывания», отнюдь не искажают глубочайшей философской проблематики, представленной в «Далеком просторе». И именно эта философская основа не дает оснований назвать роман простой, традиционной антиутопией.

Безусловно, здесь есть «тоталитарная модель общества» и герой, который восстаёт против нее. Но одна из философских проблем, раскрытых в романе, заключается в невозможности бунта как экзистенциального феномена. Любой бунт — это не просто поражение, а момент не-существования. Бунт в романе равен пресмыканию. Потому что и тот, кто пресмыкается (перед реальностью, властью, роком...), и тот, кто стремится оказывать сопротивление (социально-политической реальности, власти, фатуму), — обречен на поражение. Поражение заложено в самом выборе: когда выбор сделан, тогда человек — заложник упрощенной реальности. Этот философский вопрос не впервые определяется в современной украинской литературе, многократно освещавший борьбу украинского народа с его поработителями.

Мельниковский же заканчивается тем, что Габр (протагонист) вместе с третьей своей возлюбленной Ниєю, женщиной-врачом, отправляется в бесконечность. Он не знает, где окажется и не станет ли вся его жизнь только путем до бесконечности. Он — слепой, который стал зрячим. Но возможность видеть еще не решает всех проблем, потому что зрячие — также могут не видеть, а слепые могут, не видя, доходить до удивительных открытий. Важно не просто видеть, а двигаться в «дальнем пространстве». И далекий простор тем и отличается от «ближнего», что является бесконечной свободой, метафизикой и познанием глубинных вещей одновременно. В этом контексте важно рассмотреть краткое упоминание в романе о Боге, Которого нет ни в мегаполисе, ни в тихом поселке зрячих управленцев. Бог — это свобода, выход за пределы детерминированности, далекое пространство в романе — это поиск Божества, о котором говорит герой безымянный священник, оставшийся без паствы. Есть в произведении две микродетали, которые говорят о христианском миропонимании пана Мельника: государственная религия в мегаполисе-это теософия, а забытая слепыми и ненабранная для них спецшрифтом книга — Библия. Прямой проведи роман не содержит, но весь его смысл ориентируется именно на христианские ценности. А возможно, он является новой формой проповеди. А путь в вечном блужданиях с бесконечно возможным количеством развязок для уравнивания под названием «жизнь» — одно из мотто романа.

Мать героя, как и его первая девушка Лъёз, — серые существа, ничтожные и уродливые, которые «ползают» по реальности. Бунтарь Окс

Нюрп, лидер террористов, — жертва собственной обиды, которая препятствует ему воспринять реальность такой, как она есть. Роман начинается как антиутопия: перед нами мир будущего, в котором нет «дальнего пространства». Существует Государственное Объединение, следит за соблюдением правил в обществе слепых. Тот, кто начинает видеть, должен пройти «лечение». Глаза в будущем — атавизм. Также в будущем нет таких понятий, как смех, радость, эйфория, Бог... Все, способно поднять человека над ограничениями «ближнего пространства», составляет угрозу (как и конфискована сборник стихов Чиза Дельца «Близкая даль»). Государственное Объединение должно поддерживать «тоталитарный порядок» (и поддерживают его именно слепые).

Мир глазами Габра — это мир тоталитаризма, в котором человек живет в иллюзии, не имея ни одного шанса пережить встречу с подлинным бытием, с Богом. Человек сам по себе уже становится копией Человека, уродливой тенью, не способным на поступок, поскольку для последнего нужна свобода. Однако со временем протагонист выясняет, что мегаполисом управляют зрячие, которым власть передается из поколения в поколение. Что творится вокруг: всемирный обман? Так, все, что происходит, напоминает состояние, когда Добро смешалось со злом, а в результате родилась химера. В романе Ярослава Мельника точно передано состояние и современного человека: глобальная вычурность. Что-то на планете изменилось, и теперь человек не знает, как поступать правильно. Такой категории больше вообще нет. Слепой должен жить в своем мире. Зрячий в своем. Пересечений быть не должно. Однако тот, кто видит, имеет право уйти от реальности в нечто иное, что, по сути, реальностью не является. Дальнее пространство — это метафора ирреального, метафизического, в какой-то мере божественного. Но герой, убегая, освобождается от фатума и ограничений, от чувств и ума. Он становится всем и ничем.

«Далекий простір» — роман, который ждали в украинской литературе. Сложные философские вопросы в нем поданы через динамику ситуаций. В этом «коммерческий» успех произведения. Но также здесь есть то, что, по сути, противоположно коммерции: желание познать жизнь и человека во времени и пространстве; толчок к познанию себя как потенциально бесконечной силы, сопряженности человека и Бога.

Вечные вопросы, вечные парадоксы сто раз использованы развязки, которые все усложняют и запутывают... Кажется, можно сказать что-то новое, придумав ирреальное вне нашим временем и пространством существования?

Оказывается, да. Можно найти новые слова для вечных тем. А еще вплести в сюжет любви (или её иллюзии?) и интриги... Можно читать приключенческую историю, можно искать и найти философский подтекст, реализуемый в произведении с помощью эстетической рефлексии.

Итак, перед нами Роман-взрыв, роман-катарсис, даже больше — роман, равного которому современная украинская литература еще не знала. «Далекий простір» — это возвращение домой гениального украинского писателя, сына пленников Гулага, который покорила своим талантом сначала Литву и Францию, а теперь потряс им и родную Украину. Не за горами его слава и в России.

Так в чем же секрет невероятного успеха «Далекого простора»? Автору удалось невозможное — объединить в одном произведении массовую и элитарную литературу, как следствие — этим романом увлекаются ценители жанрового чтения и все те, кто стремится потреблять исключительно «высокое». Дело в уникальном мировоззрении Ярослава Мельника. Он рассказывает истории, не сбиваясь с пути в поисках и клеймении виновных (чит. абсолютного зла), как обычно случается с авторами сюжетных произведений. В то же время автор не размывается на бесконечные рефлексии, присущие бездеятельной интеллектуальной прозе.

Ярослав Мельник заинтриговал читателей сюжетом своего романа, внешне подражает поэтике фантастического романа, жанр которого издательство расценивает как триллер. Писатель не соглашается с жанровым определением издательства, поскольку его роман является скорее философской фантастикой, чем массовым развлекательным чтением. Его фантастический роман фактически имитирует реализм, потому что в нем есть все, что вполне может случиться.

Ярким свидетельством того, что роман Я. Мельника не рассчитан на массового читателя является отсутствие привидений, разнообразных духов, то есть паранормальных явлений. В «Далеком просторе» действуют вымышленные персонажи, которые представляют мир незрячих — мир, который тотально контролируется спецслужбами, зомбируется новейшими технологиями, несет реальные угрозы человеческой души. Существование такого мира писатель обуславливает новейшей идеологией фашизма (можно сказать, своеобразного технофашизма, или фашизма либерального), что делит людей на две расы: высшую и низшую. Внутри романа читатель, наконец, разгадает основную сюжетную интригу — узнает, кто все-таки правит миром...

Ярослав Мельник также признался, что никогда заранее не планирует финала своих произведений, поэтому развязка романа спровоци-

рована самой логикой развития событий. Ярослав Мельник читает преимущественно философскую литературу, реже — философскую художественную прозу. Считает себя тесно связанным с французской культурой, а потому особенно его интересуют тексты Ж. Бодрийара, Ж. Батая. Среди мировых писателей-фантастов облюбовал себе произведения С. Лема, Г. Бредбери, увлекался своего времени фантастической прозой советского периода (в частности, ему понравилось произведение Александра Беляева «Голова доктора Доуэля»).

Его истина — то отчаянное желание свободы, познания глубинной сути вещей, желание докопаться до вопросов, которые побуждают каждого искать собственный ответ, собственный выход в «дальнее пространство», к Богу. В этом всем мы можем усмотреть проявление национального менталитета: до боли устремленность к свободе, верховенство сердца над разумом и поиск высшего идеала. Поэтому мы рассматриваем мельниковское произведение как собственно украинскую философскую антиутопию. Роман, соединивший в себе несколько жанровых моделей, однозначно удался его автору и стал жемчужиной современной украинской литературы.

The article discusses the work of modern Ukrainian writer Yaroslav Melnik "The far space", which presents a metaphorical image of the distant future. The world inhabited by blindes, secretly leaded by those who can see, totalitarian state and the general conformism. In the novel presents oppositions: slavery and freedom, faith and unbelief, considers the problems of spiritual blindness and search of the the highest values, God and truth. In the final concludes that in this novel combines the strategy of elite and mass literature, genres of dystopia and of the philosophical novel.

Keywords: *Ukrainian literature, Ukrainian mentality, Yaroslav Melnik, axiology, freedom and totalitarianism, dystopia, philosophical prose, spiritual vision, Christian values.*

Об авторе:

НИКОЛЬСКИЙ Евгений Викторович — кандидат филологических наук, доцент кафедры Отечественной истории и культуры Московского Государственного Университета Геодезии и картографии (МИИ-ГАиКа).

**Наше будущее прошлое.
О романе Дмитрия Быкова «ЖД»**

В статье освещается философия национальной истории России, выраженная в романе Д. Быкова, а также уточняется жанр романа.

Ключевые слова: Д. Быков, «ЖД», национальная история, философия истории, художественная модель исторического развития, миф, антиутопия, поэма, эпос.

Сложно с уверенностью утверждать, что романы Дмитрия Быкова станут классикой русской литературы конца XX — нач. XXI вв. Однако, литературным фактом они уже стали, и интерес современников к творчеству этого автора, как простых читателей, так и коллег-писателей, довольно высок. Возможно, причины популярности произведений Быкова кроются в том, что за текстом всегда стоит харизматическая личность автора-повествователя, спешащего высказаться по любому возникающему в ходе сюжета вопросу — высказаться остроумно, оригинально, чаще всего довольно резко, но, безусловно, любопытно. Возможно, вызывает симпатию тяготение Быкова к крупным и нарочито содержательным, «эпохальным» литературным формам, стремление автора создать всеохватывающую, всеобъемлющую книгу, в которых испытывает потребность любое кризисное общество — и которые появляются в особенно сложные исторические периоды.

С этой точки зрения неудивительным представляется неослабевающий интерес Быкова к национальной истории. Так или иначе к темам исторического пути России, судьбы русского народа и русского человека, его характера и предназначения Быков обращается в большей части литературно-художественных и во многих публицистических произведениях. Своеобразным итогом размышления над этими темами стал роман «ЖД» (2006), органично объединивший традиции русской классической литературы и постмодернистский опыт автора.

Жанровое определение этого произведения литературными журналами и книжными интернет-магазинами довольно обширное: альтернативная история, фантастика, философский роман, роман-эпопея, сатира, поэма. Выделяющееся в этом ряду жанровое определение «поэма» является авторским и позволяет пролить свет на художественный замысел: «Подзаголовок “поэма” звучит претенциозно <...> Эпическая поэма — своего рода паспорт нации, ее самоопределение. У истоков каждой нации стоит эпос, чаще всего на две темы — война и странствие. Это два самых древних повествовательных сюжета, наиболее на-

глядно реализованных в гомеровской дилогии: вот тебе война, вот странствие. Эпическая поэма — национальный символ веры: не потому, что она так хорошо написана (хорошо, плохо — в таких делах категория несущественная), а потому, что нация в ней объяснена. В ней же заложены основные фабулы и повествовательные приемы, которыми национальная литература будет потом питаться не одно столетие. <...> Назначение ее всегда одно: она объясняет нации ее состояние, закладывает основы ее мифологии на новом этапе»¹. Действительно, Быков объединяет мотив войны и мотив странствия и выстраивает на них свое произведение, предпринимая попытку объяснить в нем природу национального характера. Вместе с тем в этой области он претендует на определенное новаторство: «Русская национальная поэма — кроме величайшего в нашей литературе незавершенного образца, оставленного Гоголем, — до сих пор не состоялась. <...> Русская национальная поэма, как мне кажется, была невозможна именно из-за мучительной двойственности самого русского характера и русской государственности, из-за несовместимости двух ликов России и непроявленности третьего, настоящего. Об этом я и написал поэму “ЖД”, которая не претендует сформировать нацию. Это скорее попытка объяснить, почему нация до сих пор не сформирована»².

С позицией Быкова в отношении того, что русская национальная поэма еще не сформирована, согласиться нельзя — хотя бы потому, что именно поэмой вполне справедливо называет В.Г. Белинский «Евгения Онегина» А.С. Пушкина: «Признаемся: не без некоторой робости приступаем мы к критическому рассмотрению такой поэмы, как “Евгений Онегин”. <...> Не говоря уже об эстетическом достоинстве “Онегина”, эта поэма имеет для нас, русских, огромное историческое и общественное значение»³. Именно такое, отнюдь не случайное жанровое определение дает своему произведению «Война и мир» Владимир Маяковский (делая это еще и как бы в полемике со Львом Толстым, который о своем произведении писал: «это не роман, еще менее поэма...»⁴). Однако несомненной остается особенно тесная связь именно

¹ *Быков Д.* «ЖД». Главы из поэмы [Электронный ресурс] // Журнальный зал. — Электрон. дан. — 2014. — Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/october/2006/8/by1.html>, свободный.

² Там же.

³ *Белинский В.Г.* Сочинения Александра Пушкина / Вст. ст. и прим. К. Тюнькина. — М.: Худож. лит., 1985. — 560 с. — С. 352—353.

⁴ *Толстой Л.Н.* Полн. собр. соч. [«Юбилейное издание»] (1828-1928) / Под общ. ред. В.Г. Черткова [т. 1-90]. — М., Л.: Гослитиздат, 1928—1958. — Т. 16. — 1949. — С. 7.

этого жанра с исторической действительностью в ее формировании, становлении, развитии и осмыслении. Так, в статье «О преподавании всеобщей истории» Н.В. Гоголь писал: «Всеобщая история, в истинном ее значении, не есть собрание частных историй всех народов и государств без общей связи, без общего плана, без общей цели, куча происшествий без порядка, в безжизненном и сухом виде, в каком очень часто ее представляют. Предмет ее велик: она должна обнять вдруг и в полной картине всё человечество, каким образом оно из своего первоначального, бедного младенчества развивалось, разнообразно совершенствовало и наконец достигло нынешней эпохи. <...> Она должна собрать в одно все народы мира, разрозненные временем, случаями, горами, морями, и соединить их в одно стройное целое; из них составить одну величественную полную поэму»¹. Поэтому вполне правомочным представляется говорить об истории как об основной теме «русской национальной поэмы» Быкова «ЖД».

В разные эпохи и в связи с разными историческими событиями у деятелей политики, культуры, у писателей и философов возникает мысль о непознаваемости истории, поскольку каждая эпоха приносит с собой переоценку исторических событий, актуализацию одних и замалчивание других, а иногда и попытки принудительного предания забвению того или иного события. И дело не только в том, что «историю творят победители». Речь идет, прежде всего, не о научной, а о массовой, «медийной» истории, а точнее об историческом мифе, который приносит с собой каждая новая эпоха.

В романе Быкова «ЖД» мифологизация истории доводится до абсурда, и применение к этому произведению жанрового определения «альтернативная история» оказывается в корне неверным. В центре писательского внимания отнюдь не иная история, а уродливый (но не лишенный правдоподобия) исторический миф, интерпретирующий события минувшего в угоду правящим кругам и оправдывающий геноцид и насилие. Герои живут и действуют в этом мифе, прозревая его абсурдность, антигуманность и фиктивность и пытаясь его преодолеть. Таким образом, перед нами антиутопия, но не альтернативная история. И, как антиутопия, «ЖД» Быкова является романом-предупреждением: мы не должны допустить подмену истории, ее фальсификацию, иначе мы окажемся в мире с донельзя искаженными ценностями.

Модель будущего, нарисованная Быковым, предполагает и замену истории, и создание нового исторического мифа. Переиначиваются

¹ Гоголь Н.В. О преподавании всеобщей истории // Гоголь Н.В. Полное собрание сочинений [в 14 т.] / АН СССР. Ин-т рус. лит. (Пушкин. Дом). — [М.; Л.]: Изд-во АН СССР, 1937—1952. — Т. 8. — Статьи. — 1952. — С. 26.

имена, искажается этимология и топонимика, причинно-следственные связи между событиями разрываются и создаются заново, обретая уже иные смыслы. То есть, в будущем, по прогнозам автора, мы обретем новое прошлое. У героев романа «ЖД» уже нет прошлого — есть множество его интерпретаций, ни одна из которых при ближайшем рассмотрении не выдерживает критики. И пока «история» остается лишь интерпретацией событий, сообщением им выгодного в данный момент смысла, направления, цели, истинной и единой истории не существует — это лишь смена одного исторического мифа другим. А если нет единого и истинного прошлого, что же есть в настоящем и что ждет в будущем? Ответ Быкова вполне определенный: война — и конец света. Но назвать этот ответ однозначным совсем нельзя. Философская концепция истории, выразившаяся в романе «ЖД», является довольно глубокой — более глубокой, чем кажется с первого взгляда и, возможно, представляется даже самому автору.

Действие романа, увидевшего свет в 2006 году (замысел романа вынашивался Быковым более 20 лет), отнесено в будущее, причем недалекое. В какой-то мере это даже не будущее, а уже настоящее — 2015 год. Мы легко узнаем на страницах романа реалии конца XX столетия и начала XIX века: оружие солдат, БТРы, гражданский транспорт, типологию построек и т.д. Однако социальная организация общества, живущего среди этих привычных нам реалий, значительно отличается от того, что мы каждый день видим вокруг себя.

Мир изменился: сбылась мечта человечества — был открыт газ флогистон, который стал универсальным и неисчерпаемым топливом, обесценившим и уголь, и природный газ, и нефть. Интересно отметить, что название газа и его свойства Быков не выдумал. Флогистон (от греч. φλογιστός — горючий, воспламеняемый) — в истории химии гипотетическая «сверхтонкая материя», «огненная субстанция», якобы наполняющая все горючие вещества и высвобождающаяся из них при горении. Термин введён в 1667 году Иоганном Бехером и в 1703 году Георгом Шталем для объяснения процессов горения. Флогистон представляли как невесомый флюид, улетучивавшийся из вещества при сжигании¹. В настоящее время теория флогистона опровергнута наукой, однако для обозначения универсального горючего в фантастическом романе он вполне подходит.

Открытие флогистона изменило мир, где до этого основой и причиной конфликтов были ресурсы и их распределение. Казалось бы,

¹ См. подробнее, например: Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона в 86 т. — СПб.: Семеновская Типолитография (И.А. Ефрона), 1890-1907. — Т. 71. — 1902. — 495 с. — С. 138–144.

сбылась мечта человечества. Но войны не прекратились, наоборот, ужесточились, утратив экономический смысл, но приобретя жесткую идеологическую основу. Флогистон есть везде, во всем мире, и его всем более чем достаточно. Единственной территорией, где нет волшебного газа, является Россия: «Полная изоляция России от прочего мира <...> происходила единственно оттого, что она оказалась в числе государств, не имевших флогистона. Непонятно, как в стране, столь богато оделенной от Господа лесами, реками, нефтью, юфтью, финифтью, пенькой и ворванью, не нашлось пустякового газа, которого никто никогда не видел и на котором таинственно держалась теперь вся мировая промышленность» (с. 41)¹. И именно Россия становится территорией противостояния двух исторических сил.

Быков возвращает читателей к русской религиозной философии нач. XX в., а также в целом к идее об особой роли русской земли и особом ее положении. Так, Владимир Соловьев, говоря о зыбкости и неустойчивости русской культуры, отмечал обуславливающее это особое положение России между Западом и Востоком. По Вл. Соловьеву, Россия примиряет Запад и Восток, стремясь отринуть «бесчеловечного бога» Востока и «безбожного человека» Запада². Сходным образом понимал историческую миссию России Николай Бердяев, определивший ее как «огромный Востоко-Запад»³. Бинарное строение русской культуры, обусловленное антиномией Восток-Запад, подробно рассматривается и в трудах представителей русской семиотической школы (Ю.М. Лотмана, Б.А. Успенского, В.Н. Топорова и др.).

Сохраняя сам феномен оппозиции двух сил внутри одной культуры (истории, географии), Быков в своем романе поворачивает традиционную оппозицию на 90° градусов: противопоставление Восток-Запад превращается в противостояние Севера и Юга. Север — варяги, они же норманны — союз России, Великобритании и стран, географически расположенных между ними. Север суровый, воинственный, мужественный, религиозный (настолько, что институт вооруженных сил сливается с церковью и воинские чины имеют дополнения в виде церковных санов), вместе с тем жестокий, авторитарный, антигуманистический. Юг — они же хазары, они же ЖД («ждущие дня», жэдэ, читай

¹ Здесь и далее цитирование текста романа по изданию: *Быков Д.Л.* ЖД: Роман / Дмитрий Быков. — М.: ПРОЗАИК, 2010. — 752 с.

² *Соловьев В.С.* Три силы. Публичная лекция // Соловьев В.С. Сочинения в двух томах. М.: Мысль, 1989. — Т. 1. — 895 с. — С. 19—31.

³ *Бердяев Н.А.* Русская идея. Основные проблемы русской мысли XIX века и начала XX века // О России и русской философской культуре: Философы русского послеоктябрьского зарубежья. — М.: Наука, 1990. — 528 с. — С. 43—271.

жиды, хотя, по словам самого Быкова, не стоит соотносить их с названием романа), женственный, демократичный, интеллектуальный, но снобистский, нетерпимый, развращенный. История интерпретируется как извечное противостояние этих двух сил: «Так и шло чередование. <...> Варяги и хазары сменяли друг друга с почти математической ритмичностью: раз в сто лет они устраивали побоища и мутузили друг друга» (с. 279).

Север и Юг находятся в состоянии непрекращающейся войны, и история представляется ими так же в виде войны, начатой еще древними богатырями в былинные времена. Эта историческая модель линейна — война должна в конце концов закончиться победой одной из сторон. Однако этого произойти не может. Во-первых, война экономически выгодна и Северу, и Югу. Во-вторых, помимо двух противостоящих сил есть третья: некий древний народ, исконный народ русской земли, угнетаемый и варягами, и хазарами — и те, и другие являются пришлыми захватчиками, несмотря на то, что считают себя исконными владельцами русской земли. Исконный же народ не соотносится с ними ни генетически, ни культурно. Это долготерпеливые люди, сохранившие свою национальную идентичность и язык, но скрывающие это. Они обладают сакральным знанием: умеют договариваться с землей, и та родит, кормит, даже если ее не возделывают. Они управляют стихиями (можно сказать, что все представители этого народа имеют предрасположенность к колдовству и ведовству). Они тесно связаны с землей и зависят от земли, но так же, как и земля, они пассивны, инертны и тяжелы на подъем. Жизнь их безрадостна и полна мистических страхов.

С одной стороны, этот народ является хранителем исконных традиций, крестьянской философии и культуры, они воплощают руссоистский идеал естественности и духовно-нравственной чистоты. С другой стороны, этот народ является носителем толстовской идеи непротivления злу. Так, жители деревни Дегунино, ставшей заветной целью обеих воюющих сторон, покорно терпят все притеснения со стороны и хазар, и варягов (деревню брали 12 раз, последняя, 13 атака ознаменует конец этой деревни и всего прежнего мира). Деревенские бабы послушно кормят захватчиков и спят с ними, еды всем и всегда хватает, мужики же попросту дезертируют. Они таятся в лесах, так как не хотят быть завербованными в ту или иную армию, но иногда возвращаются тайком в деревню, чтобы увидеться со своими женами, и совершенно не ревнуют их. Незлобивость, неконфликтность этого народа (на стороне которого, по словам Быкова, его собственная симпатия) близка к равнодушию.

Его представители в Москве живут божмами, скитаются, собираются. Они суеверны — готовы убить еще не рожденного ребенка молодой женщины из своей же деревни, так как она забеременела от воряга и, по их поверьям, от этого союза может родиться что-то вроде Антихриста. При всей своей почти юродческой чистоте и наивности этот народ вызывает отторжение своей пассивностью, а наиболее авторитетные его представители (волхв Гуров, например) предстают людьми жестокими и циничными.

Однако у этого народа есть своя миссия, и он ревностно ее исполняет. Миссия заключается в том, чтобы сохранять порядок вещей. Если Север и Юг выстраивают линейный миф истории, то исконный народ представляет историю как круг, и их основная задача — не дать этому кругу разомкнуться, потому что тогда наступит... Нет, не конец. Тогда наступит Начало. Но Начало и Конец генетически однокоренные слова.

Исконному народу даже удобно наличие подавляющих и притесняющих их захватчиков: пока те сражаются друг с другом, народ выполняет свою миссию: снова и снова воспроизводят в разных масштабах движение по кругу, чтобы сохранить существующее мироустройство. Так, московские божжи отнюдь не случайно катаются по кольцевой в метро, кто-то ходит по России, обходя города и деревни, кто-то строит железную дорогу. Благодаря этим усилиям сохраняется миропорядок. Но, хотя именно на стороне исконного народа и их мессианского коллективного сознания симпатия автора, это отнюдь не хорошо: «Россия крутится по одному заданному кругу: от диктатуры к оттепели, от оттепели к застою, от застоя к революции — и опять по кругу. Страна наша вовсе не имеет истории — в отличие от всех иных стран, — но имеет замкнутый цикл. В этом виноваты, повторюсь, воряги и хазары, и тихая леность коренного населения, которое терпит первых и вторых»¹.

Тесная, подчеркнутая в романе связь времени и пространства, истории и географии отнюдь не случайна. На важнейшую роль географии при изучении истории указывает Н.В. Гоголь: «Преподаватель должен призвать в помощь географию, но не в том жалком виде, в каком ее часто принимают, т.е. для того только, чтобы показать место, где что происходило. Нет! География должна разгадать многое, без нее неизъяснимое в истории. Она должна показать, как положение земли имело влияние на целые нации; как оно дало особенный характер им;

¹ Прилепин З. Дмитрий Быков, «ЖД». Рецензия // Захар Прилепин. Официальный сайт писателя. — [Электрон. ресурс.] — 2014. — Режим доступа: <http://zaharprilepin.ru/ru/litprocess/knizhnaya-polka/dmitrij-bikov-zhd.html>.

как часто гора, вечная граница, взгроможденная природою, дала другое направление событиям, изменила вид мира, преградив великое разлитие опустошительного народа или заключивши в неприступной своей крепости народ малочисленный; как это могучее положение земли дало одному народу всю деятельность жизни, между тем как другой осудило на неподвижность; каким образом оно имело влияние на нравы, обычаи, правление, законы. Здесь-то они должны увидеть, как образуется правление; что его не люди совершенно устанавливают, но нечувствительно устанавливает и развивает самое положение земли; что формы его оттого священны, и изменение их неминуемо должно навлечь несчастье на народ»¹. Быков в романе придерживается такой же позиции. По крайней мере, именно с помощью географии находится выход из тупика, в котором оказалась история.

Действие романа разворачивается вокруг двух пространственных доминант — деревень Дегунино и Жадруново. Дегунино — земля обетованная, место, где «все есть». Это одновременно современная деревня, за которую постоянно сражаются хазары и варяги. Но это и символ всей русской земли, сказочная, доисторическая, вневременная точка. Здесь растет сказочная яблонька с волшебными яблоками, здесь стоит волшебная печь, которая сама печет пироги. Вместе с единственным сохранившимся древнейшим храмом исконного народа это три святыни. Это деревня Дажь-бога, здесь сохранился его храм, здесь живут самые сильные волки — то есть волхвы. Жадруново, напротив, деревня, где «ничего нет», — место Жажь-бога. У хазар нет худшего проклятья, чем сказать врагу: «Ты пойдешь в Жадруново». Варяги отправляют туда своих же воинов, которые по тем или иным причинам стали неугодными или опасными, но которых нельзя отдать под трибунал. Это место, откуда никто не возвращается. И так же, как все забирает Жажь-бог, принимает всех Жадруново: все остаются там жить, и живут они, по всей видимости, вечно, но уйти не могут.

Интересно отметить, что название Дегунино встречается среди российских топонимов. Дегунино — деревня в Старицком районе Тверской области, также село, с 1960 года ставшее территорией Москвы, также железнодорожная платформа Савёловского направления МЖД в Москве, также перспективная станция Московского метрополитена. «В настоящее время считается, что название идёт от языка балтийских народов, от слова “дегун” в значении “выжженная земля”. Скорее все-

¹ Гоголь Н.В. Указ. соч. — С. 27-28. См. также: Гоголь Н.В. Мысли о географии // Гоголь Н.В. Полное собрание сочинений [В 14 т.] / АН СССР. Ин-т рус. лит. (Пушкин. Дом). — [М.; Л.]: Изд-во АН СССР, 1937—1952. — Т. 8. Статьи. — 1952. — С. 98—106.

го, древние балты, предшественники славян в этой местности, назвали это место так из-за того, что на сером фоне суглинка сохранился чёрный культурный слой. А это характерный признак долго существовавшего древнего поселения¹. А вот деревни с названием Жадруново в географических справочниках нет.

На протяжении романа его герои много перемещаются в пространстве. Чей-то путь лежит от одной точки к другой и представляет собой прямую («варяг» губернатор Кононов и офицер Громов), кто-то сознательно или невольно движется по кругу (божж Василий Иванович и девочка Аня, по-детски заботящаяся о нем, помогающая ему). Но есть в романе и особый путь: из Дегунино в Жадруново во главе своего отряда идет полевой командир Волохов. Он отправляется в странную деревню вслед за любимой женщиной (отправившейся туда вместе со своей группой по приказу командиром), вместе с тем добровольно исполняя когда-то наложенное на него проклятие: «Ты пойдешь в Жадруново!». Особенность этого движения прежде всего в том, что оно «проходит даже не столько в пространстве, сколько во времени. Оказывается, что есть ещё где-то в глубинах России люди, для которых не закончилась даже Гражданская война. Солдаты там остаются на прежнем посту, выполняя свою рутинную работу. В деревнях же старики ждут возвращения своих родных аж с первой мировой войны! И чем дальше идёт Волохов, тем “страньше и чудесатее” становится вокруг, тем дальше в глубь истории и времени он попадает»². Кроме того, следуя пути из Дегунино в Жадруново, перемещаясь в пространстве, вместе с тем углубляясь в прошлое, оставляя в той или иной эпохе членов своего отряда, Волохов движется по спирали — по исторической модели, выстраивающейся на основе двух других (линейной и циклической) и представляющей собой их синтез. Именно эта модель, в отличие от двух других, может иметь какие-то исторические перспективы. Спиральное погружение в историю посредством движения в пространстве приводит Волохова к деревне Жадруново — нулевой точке, где действительно ничего нет, потому что там еще ничего не случилось.

Возможно, такое «геометрическое» решение главной национальной загадки — об историческом пути России — кажется нарочитым упрощением. «Вообще это знаковая, полезная и важная книга, — пишет в своей рецензии на роман «ЖД» Захар Прилепин. — Хотя, конечно,

¹ Академик. Словари и Энциклопедии онлайн. — [Электронный ресурс]. — 2014. — Режим доступа: <http://dic.academic.ru/dic.nsf/ruwiki/1373786>.

² Кузьмин Т.Г. Дмитрий Быков. ЖД. Рецензия // GhostlyLands.ru — Фантастика, фэнтези, ужасы в искусстве и видеоиграх. — [Электронный ресурс] — 2014. — Режим доступа: <http://ghostlylands.ru/recenzii-na-knigi/jd.html>.

мне, как закоренелому варягу претит сама идея хотя бы в литературе уравнивать в правах хазар и, как бы это помягче сказать, титульную нацию. У нас еще сто национальной в России живёт, ни чем не хуже одаренных во всех сферах потомков каганата. Тем более, что Быков явно относится к своей идее крайне серьезно. А я — несерьезно. История у нас есть, она вдохновенная и прекрасная, Быков обнаружил в ней круг, но, если долго смотреть на нее, то можно обнаружить треугольник, параллелепипед и даже что-то вроде зигзага иногда»¹. Однако Быков, выступая в своем романе в роли историка-постмодерниста, все же верно указывает на синтез как основу национальной культуры и истории, как прошлой, так и будущей, а также делает ряд справедливых наблюдений над современной российской действительностью.

К концу романа действие максимально концентрируется вокруг Жадруново и Дегунино. История — и линейная, и циклическая — подходит к концу. Симптомы этого хорошо понимают местные: засыхает волшебная яблонька, выпекает последний подгоревший пирожок и дает длинную трещину печь... время заканчивается. Когда же Дегунино штурмуют в последний раз, происходит самое страшное: встает земля. Ни хазары, ни норманны не понимают, что это такое, а исконный народ видит в этом агонию прежнего мира. Земля же, взбунтовавшись, растаскивает противоборствующие стороны, но и сама перестает быть прежней. Так заканчивается линейная история хазар и норманнов, разрывается исторический круг исконного народа и начинается... Начало.

The article highlights the philosophy of the national history of Russia, that is expressed in the novel D. Bykova, as well as specifies the genre of work.

Keywords: D. Bykov, "JD", national history, philosophy, history, art model of historical development, the myth, dystopia, poem, epic.

Об авторе:

ГРОМОВА Полина Сергеевна — кандидат филологических наук, старший преподаватель кафедры филологических основ издательского дела и литературного творчества Тверского государственного университета

¹ Прилепин З. Там же.

**«Будущее светло и прекрасно»:
ЛОГИКА НАДЕЖДЫ В СОВЕТСКОМ КИНО**

В статье предпринимается попытка понять противоречивую логику конструирования ожидаемой счастливой реальности, скрытую в популярных советских лентах, служащих средством трансляции идеологического вымысла. Рассматриваются фильмы в синхронном разрезе, снятые под воздействием социально-политических и культурных факторов, и т.н. «ретро»-картины. В киноматериале выявляется два пласта — *общественный* и *частный*, повседневный.

Ключевые слова: *советский кинематограф, идеология, конструирование реальности, моделирование будущего, модернизм, «ретро».*

Одной из причин, по которой отечественный зритель до сих пор предпочитает советские ленты, является та, что они заражают витальной энергией, вселяют надежды на счастье, пробуждают желание жить в прекрасном будущем. Однако душевный подъём при этом может сопровождаться одновременно чувством обмана, иллюзии, грустного сожаления о несбывшемся. Можно ли проследить логику надежд в нашем недавнем прошлом кино, есть ли она вообще?

В фокусе нашего внимания — представления героев ряда советских лент о счастливом будущем, их ожидания. При признании безусловной роли идеологического вымысла в конструировании модели будущего, обусловленности утопических фантазий социально-политическими и культурными факторами, по всей вероятности, можно проследить логический механизм выстраивания желаемой и ожидаемой реальности в контексте советской эпохи.

Признавая субъективность выбранного «жизнеутверждающего» (так ли уж жизнеутверждающего?) кинематографического материала, достаточно популярного, автор вместе с тем настаивает на том, что при обращении к таким тонким материям, как *состав души*¹ (а *надежда* — из этой субстанции) необходимо учитывать и нетрадиционность самих источников, и допустимость применения методологии социологии знания. Конечно, в центре внимания оказались фильмы, где представления о будущем наиболее ярко артикулированы устами их героев,

¹ См.: *Левандовский А.А.* Последняя заставка: фильмы Марлена Хуциева «Застава Ильича» и «Июльский дождь» как источник для изучения исчезающей ментальности // *История страны/ История кино.* — М.: Знак, 2004. — С. 247—248.

выписаны. Однако признание ценности повседневного знания¹ позволяет иметь в виду и личные предпочтения автора, её эмоции и вызываемые противоречивые чувства. Ведь любая утопия всегда эмоционально окрашена, *иррациональна*.

Стоит признать, что логика надежд была весьма противоречива, в ней переплетались общественное и личное, жизнь и смерть. Поэтому наряду с желанием жить в будущем, закрадывается опасение, что ради такой прекрасной будущей жизни, возможно, придётся умереть, и именно тебе, или, по крайней мере, пожертвовать личным счастьем.

Сознательно мною не рассматривались грандиозные киноутопии тоталитарной эпохи, например, «Светлый путь». Про них много написано. Авторы этих фильмов сами весьма смутно представляли, доживут ли они до завтра. Сегодня же, скорее всего, это был бы отдельный разговор в свете нынешних футурологических настроений «из прошлого».

Среди предлагаемых к рассмотрению, несомненно, следует различать фильмы, созданные в то же время, когда и проповедовались представления о будущем, синхронные и созвучные эпохе, нацеленной на будущее; и «ретро»—картины, снятые несколькими десятилетиями спустя, и в которых отразились уже надежды несбывшиеся. Примечательно, что тексты как в кинолентах «оттепельной» эпохи, так и позднего «застоя» и «перестройки» созвучны и близки, но смысл считывается иной. При раскрытии механизма перенесения футуро-ожиданий *из прошлого*, по сути, перед нами стояла задача — наладить диалог времён и попытаться сконструировать виртуальные диалоги о возможном счастье.

При этом во всём рассматриваемом киноматериале представляется возможным выявить *два пласта* в конструировании светлого будущего.

Первый пласт, условно названный нами «высший» — строительство «Эры Милосердия» (одноимённая повесть бр. Вайнеров). Это *общественная* составляющая, проникнутая социалистической моралью.

Второй пласт составляют, казалось бы, приземлённые «радужные» профессиональные и гендерные ожидания, которые уместно назвать *повседневными, обыденными*.

Изначально нами в качестве постулата была признана роль идеологического вымысла в конструировании модели будущего. На этом настаивают и П. Вайль и А. Генис в своей знаменитой книге: «Эра ком-

¹ Бергер П.Л., Лукман Т. Социальное конструирование реальности: Трактат по социологии знания. — М: «Медиум», 1995. — С. 31.

мунизма началась в Советском Союзе 30 июля 1961 г. Можно сказать, что этот день следует считать датой построения коммунистического общества в отдельно взятой стране — СССР»¹. Более критично настроенный исследователь советской ментальности — «состава души» — времён «оттепели» А. Левандовский приводит выдержки из серьёзных монографий, основанных на традиционных источниках: «характерной чертой советского общества 50-х годов является *социальный оптимизм*, вера народа в то, что трудности временные и их преодоление гарантирует *счастливое будущее* (выделено мною. — С.Е.)»². Согласимся с ним, что эти характеристики общества не исчерпывают общих ощущений от эпохи. Так же, как ощущений от её кинокартин.

Один из главных фильмов эпохи «9 дней одного года» (1961 г.) явился, на наш взгляд, ярким проявлением процесса повышения статуса кино на волне интереса к модернизму — и как несомненное кинособытие, ставшее «культовым» для 60-ых, и явственно определявшие векторы осмысления будущего. Культуролог Н. Хренов указывает на социальные аспекты кинематографической жизни, анализируя художественную реальность как иерархию отношений между государственной, общественной и частной жизнью, при неоспоримой гипертрофированной значимости государственной жизни, что повлияло на общую картину мира в кино³. С конца 50-х годов наряду с государственной жизнью отмечается бурлящая энергия общественной и частной жизни. Возросший же интерес к модернизму был обусловлен его «пафосом тотального преобразования мира, отрицанием традиций, мессианизмом, отношением представителей этого течения как спасителям будущего общества»⁴

Всё это и было характерно для героев «9 дней одного года». Учёные-физики приближают коммунистическое *светлое* будущее, искренне в него веря. Автора поразило личное наблюдение: после показа фильма моим нынешним студентам-физикам некоторые из них признались, что испытали истинную зависть по отношению к *тем*, физикам 60-х, работающих по-настоящему во имя великой цели. В конструировании повседневной реальности образ советского *учёного* имел социальное значение с точки зрения постановки онтологического во-

¹ Вайль П., Генис А. 60-е. Мир советского человека. — М.: НЛЮ, 2001. — С. 12.

² Пыжиков А. Хрущёвская «оттепель». — М., 2002. — С. 260— 271. Цит. по: Левандовский А.А. Указ. соч. — С. 246— 247.

³ Хренов Н.А. Кино: реабилитация архетипической реальности. — М.: Аграф, 2006. — С. 428— 429.

⁴ Там же. — С. 430.

проса: живёт ли человек для себя, добиваясь счастья личного, или же, как «Гусевы», ищет счастья для всего человечества, презрев собственное благополучие и в конечном итоге причиняя боль близким людям. Ведь ожидания жены Лёли как обычной «пошлой дуры» просто *быть любимой* разнятся с широкомасштабными планами её супруга Мити, нацеленного на построение коммунизма благодаря научным открытиям. Вайль и Генис выхватили такой иллюстративный эпизод из фильма: «учёный Куликов (И. Смоктуновский) приглашает к себе в институт учёного Гусева (А. Баталов): Переходи ко мне. Мы получаем 12 квартир. — Зачем мне квартира?»¹ Куликов-Смоктуновский отвечает своей неповторимой интонацией: « — Жить. — Нет, Илюш, мне нужно закончить то, что начато. — Что такое — нужно? Ну, кому это твоё “нужно”? — Человечеству, это тебя устраивает? — А зачем это нужно этому твоему человечеству? Человечеству всего хватает! <...> — Это не имеет никакого отношения к войне. Ну, хорошо. Допустим на одну минуточку, что войны *не будет*. Что тогда? Людям нужна энергия. Ты понимаешь, что энергия — это всё?! Это свет, тепло, транспорт, автомобили, наконец, *коммунизм!* (выделено мною. — С.Е.) — Очень заманчиво звучит. Но я боюсь, что человечество не успеет воспользоваться твоим благодеянием. ...». Реалист Илья Куликов смотрит в будущее честно, открыто и смело. Дмитрий Гусев же в своём будущем видит реактор и операционный стол «для собак» — «я не гордый!». Конфликт — общественное/личное налицо. И ожидание возможной смерти как светлого будущего во имя человечества, которому это *нужно!* Отвечая на смысловые вопросы отца, доволен ли он жизнью и стоят ли атомы того, что бы отдавать свою жизнь, Митя отвечает: «Каждому в жизни своё. Стоит. Мысль остановить нельзя!»

Формулу *будущего* в «9 днях», на наш взгляд, очень точно выводит киновед М. Зак: «Опыты, выстрелы электронных пушек, киноленты и россыпи фотографий со следами траекторий частиц, будни науки, споры с физиком-теоретиком Ильей Куликовым и огромная усталость — всё это, казалось, приближает миг нового открытия. Оно приходит, но оказывается только “событием”, как говорят герои, не больше: цель ещё впереди. Чтобы достичь её, надо жить, и облучённый Гусев ложится на операцию, которая сама может стать открытием: поиск выходит за пределы фильма²». Пожалуй, одна из главных загадок фильма, вызывающего по сей день неиссякаемый интерес и возобновляющий вечные вопросы — это «что дальше»? Будет ли жить герой? И успеет

¹ Вайль П. Генис А. Указ. соч. — С. 129.

² Зак М.Е. Фильмы исторической проекции. — М.: НИИ киноискусства, 2008. — С. 15.

ли человечество воспользоваться его благодеяниями? К счастью, отмеченный М. Заком стиль картины, в которой юмор играет не последнюю роль¹, оставляет светлое обнадёживающее чувство.

Стоит заметить, что футуристические мечты героев советских лент вызывают улыбку, они неизменно окрашены добрым юмором. Так в киноленте «*Прощайте, голуби!*» (1960 г.) проекция в будущее утопична и тоже отсылает к недалекому в будущем коммунизму. Диалог юных героев: «В будущем все будут ездить на велосипедах. — Возражение: Зачем? Это же будет коммунизм. Велосипедов не будет. Будут летать на вертолётах». Здесь слышны отголоски фантастических рассказов и весьма смутных представлений о счастливом коммунистическом будущем, напоминающих чем-то детское наивное из «Незнайки в Солнечном городе/на Луне».

В том же ключе — между личным/частным и общественным благом — развивается логика ожиданий лучшего будущего в фильме «Шумный день» (реж. Г. Натансон, А. Эфрос), снятом по пьесе Виктора Розова «В поисках радости». Обыден и прост разговор Тани и «гостя» Леонида. Юная девушка собирается по окончании педагогического (заметим популярность этой профессии: учительница Татьяна Сергеевна из «Весны на Заречной улице»), которая «загордилась и решила стать педагогом», Варя из «Места встречи изменить нельзя») собирается в деревню. Влюблённый же, якобы, и желающий ей добра и лучшего будущего Лёня отговаривает её: «Танечка, как же вы проживёте без мамы, братишек, концертов, музеев? Там же чуждые вам интересы, грубые нравы, люди! “Хождение в народ” осталось в прошлом веке». На что Татьяна пылко возражает: «Нельзя же думать только о себе!», — отстаивая и рисуя радужные отрадные картинки светлого будущего деревни, которые воочию можно обнаружить в другом заметном фильме «оттепельной» эпохи, «Дело было в Пенькове» (с тем же пафосом будущее колхоза красочно рисовала трактористу Матвею выучившаяся в городе «прихожанка в народ» Тоня). «И потом вы просто не знаете: последнее время там многое меняется к лучшему!» — Таня последовательно разделяет и искренне отстаивает идеологические пропагандистские установки. Насколько «изменилось к лучшему», известно теперь, что дало повод к 100-летию драматурга поразмышлять в ряде публикаций над судьбой «розовских мальчиков и девочек»...

Обращусь теперь к «ретро»—картинам, в которых все представления о *будущем* репрезентируются из прошлого (что наиболее ярко от-

¹ Там же. — С. 23.

ражено даже в названии – «Завтра была война»). Футуристические надежды 30—40-х гг. уже отрефлексированы и воплощены в советском кино 70—80-х годов.

«Завтра была война» и «Место встречи изменить нельзя» — фильмы-ретро, время действия которых спрессовано прямо перед войной и сразу после войны. Эти картины, имеющие прочную литературную основу, несомненно, созвучны с точки зрения того гуманистического посыла, который они несут. «Ребята, мы должны быть настоящими», — говорят юные герои «Завтра была война». Не это ли, чистая совесть — главный залог построения общества, основанного на доброте и мудрости, которое предвещал философ и пророк коммуналки Михал Михалыч из «Места встречи». Пересекаются в фильмах и намеченные два пласта — «высший»/общественный и повседневный/личный, *человеческий*.

Повесть Бориса Васильева «Завтра была война» экранизирована в 1987 г. (реж. Ю. Кара). Отдадим дань памяти писателя, прекрасно умевшего соединять «нить времен» и вдохновляющего на экранизации его произведений. Здесь слово «будущее» повторяется, как нигде, часто! Граждане свободной «самой молодой» (неоднократно подчёркивается) страны Советов должны были отстаивать перед обществом не только право на презумпцию невиновности, но и право на простое личное человеческое счастье. «Человека вообще — нет. А есть только гражданин, который обязан верить», — провозглашает мать Искры, постулируя своеобразную форму советской светской религии. — «Сомневаться — значит предавать тех, кто погиб и *ещё погибнет*. Если понадобится, будет защищать истину с оружием в руках!» Вот и Дмитрий Гусев заботился о человечестве в целом, только в качестве оружия видел науку.

Мечты школьников о профессиональных достижениях прекрасны: стать лётчиком, архитектором и «построить самый лучший в мире Дворец пионеров», выводить цветы и «вывести самый лучший цветок в мире» — и миролюбивы. Мы знаем: *не стали*. Рассуждения и Вики, и Зины, т. е. обычные повседневные девичьи *личные* разговоры, выглядели же опасной крамолой. Их диалоги о счастье — мечты о будущем юных школьниц отражают жёсткие, а то и жестокие идеологические установки того времени (повторюсь: отрефлексированные уже «перестроечным» кинематографом). Для Вики Люберецкой «Счастье — это любить и быть любимой». В ответ на гневный возглас Искры Поляковой, воспитанной мамой-героиней Гражданской войны девушка возражает: «Это не мещанство. Это простое женское счастье». Их одноклассница Зиночка Коваленко также свою судьбу видит

не только на общественном поприще: «Это я *сейчас* комсомолка, а *потом* я хочу быть женщиной». «Её мечта — быть женщиной! Не лётчицей, не парашотистской, не стахановкой, наконец, а *женщиной!* Игрушкой в руках мужчины!» — возмущается Искра. «*Любимой* игрушкой! — кокетливо уточняет Зина. — Просто игрушкой я быть не согласна!» Здесь мы сталкиваемся с расхождениями между личными светлыми надеждами и государственными жёсткими пропагандистскими установками, поглощающими человека. «Впишутся» ли будущие любимые и любящие женщины в будущее Страны Советов — вопрос открытый? Во всяком случае, для Вики Люберецкой он был решён трагическим образом... В процессе выращивания «граждан нового социалистического общества», выковывания *будущего*, во имя которого «летят щепки», «не место хлопикам и истеричкам!»

Пронзителен диалог матери («Даже плохие матери хотят, чтоб их дети были счастливы») и дочери: «К горю трудно привыкнуть. Я знаю. Надо научиться расходовать, чтобы хватило на всю жизнь. — Значит, горя *будет* много. <...> — Надо думать о будущем. — Какое оно — это будущее, мама?»

Парадоксально, но сцена задушевной беседы следует сразу же после зачитываемого в классе «Сна Веры Павловны», хрестоматийного отрывка из Чернышевского: «Будущее светло и прекрасно...» Не случайно, по-видимому, он звучит лейтмотивом всего фильма. Знаменитый отрывок, кстати говоря, ныне подзабытый, выкинут из школьной программы, что лишило нынешнее поколение молодых хотя бы призрачной надежды на будущее вообще. В советскую эпоху это звучало как заклинание. В фильме совершенно ошеломительны песенно-поэтические «переключки», лишней раз подчёркивающие и подтверждающие противоречия в логике надежд предвоенного года и эпохи в целом. Ребята бодро, даже нарочито (нужно ободрить уволенного честного директора школы) поют: «Веди ж, Будённый, нас смелее в бой!», — и сразу же, почти параллельно, кадры на кладбище под строки Есенина: «Все мы, все мы в этом мире тленны...» Трагическая реальность опровергла оптимистичные ожидания. Не сбылось. «А вот следующий год будет обязательно счастливым». 1941...

В любимом многими многосерийном «блокбастере» (распространённое журналистское определение) «*Место встречи изменить нельзя*» сформулированы мечты уже о будущем послевоенном счастье. В «высшем» пласте грядёт «Эра милосердия», построение которой предрекает мудрец коммунальной квартиры Михал Михалыч (З. Гердт): «Мы пережили самую страшную в человеческой истории войну... <...> Преступность в нашей стране победят не карательные органы, а

естественный ход нашей жизни...» «Милосердие — это поповское слово! — возражает Жеглов (созвучно патетики Валендры «Не жалеть надо! Жалость обманчива, слезлива.»). — Милосердие не поповский инструмент... И кто знает, может быть, именно сейчас, в бедности, крови и насилии занимается у нас радостная заря великой человеческой эпохи — Эры милосердия...»

Позже, когда у Шуры украли карточки, Жеглов выносит, увы, более реалистический прогноз на будущее: «Корми ребят, нам ещё солдаты понадобятся. Эра милосердия — она ведь не скоро наступит!»

Повседневный пласт *мирного* будущего связан с профессиональным самоопределением — демобилизоваться и вернуться в педагогический — для Вари. У Жеглова тоже есть мечта: «А вот разгребём с тобой эту шваль, накопьте человеческую, тогда уж в институт пойдём, дипломированными юристами будем». Довольно забавно звучит диалог Вари и Шарапова. «Задумалась, кем станет этот человечинец, когда вырастет? — А может, он станет милиционером? — Когда он вырастет, уже никаких жуликов не будет». После войны, естественно, так хотелось надеяться на наступление Эры милосердия...

Таким образом, более пристальное рассмотрение картин обнаруживает парадоксальность образов *лучшего будущего*, в них смоделированного. Мною были выхвачены лишь некоторые эпизоды. Вера в светлое будущее, причём, совсем не далёкое, была прочна. А Левандовский передаёт своё «устойчивое ощущение надёжности бытия», оставшееся от 60-х и «испарившееся»¹. *Надежда*, скорее всего, должна опираться на *надёжность*. Поэтому можно много и с иронией говорить о роли советской идеологии и пропаганды, а можно позавидовать из нашего нынешнего настоящего тем прекраснодушным мечтам и сожалеть об отсутствии каких-либо надежд на светлое и прекрасное будущее сейчас. Ведь современное русское кино, увы, никак не способствует конструированию будущего вообще, тем более будущего, в котором бы хотелось жить.

Однако, пока готовился материал, автор несколько изменила своё отношение к современному отечественному кино и всё-таки усмотрела проблеск надежды, пусть и призрачной, свет в конце тоннеля в драме «Географ глобус пропил», где настаивается — «Счастье не за горами!»

In this article the author attempts to understand the contradictory logic of constructing of expected happy reality hidden in popular Soviet films which serve as the means to broadcast ideological fiction. In synchronic

¹ Левандовский А.А. Указ. соч. — С. 249.

view, the author examines films shot under the influence of social and political and cultural factors, and the so-called "retro" - films. Two layers are revealed in the film material - public and private, everyday.

Keywords: *Soviet cinema, ideology, reality construction, future modeling, modernism, "retro".*

Об авторе:

ЕЛАНСКАЯ Светлана Николаевна — кандидат философских наук, доцент кафедры социологии Тверского государственного университета.

Искусство и звёзды

Как мотивы будущего проникают в изобразительное искусство и как оно меняется во времени — этот процесс рассмотрен на основе событий, происходивших в городе Уфе с начала 60-х годов. Речь идет о космической фантастике в традиционной живописи и в компьютерной анимации, о тех уфимских художниках, которые работают в этом направлении. Во многом это связано личным опытом автора.

Ключевые слова: *реализм и фантастика, космическая фантастика, космическая живопись, художники-фантасты, фантастика в Уфе, уфимский планетарий, манифест гениализма, жизнь на экзопланетах, космическая анимация.*

Речь пойдет о том, как мотивы будущего проникают в изобразительное искусство и как оно само меняется во времени. И в основном этот процесс будет рассмотрен на основе конкретных событий, происходивших в городе Уфе с начала 60-х годов. Во многом это связано с моим личным опытом.

Если с эпохой начала освоения космической эры связан расцвет научной фантастики в литературе, то в области живописи, как ни странно, ситуацию в целом можно скорее описать как «настороженное молчание». В течение долгого периода — ни одного известного советского художника-фантаста, кроме космонавта Леонова и его соавтора Соколова.

Выскажу некоторые предполагаемые причины, сформировавшие «антикосмичность» советского искусства.

Установка на правдивое отображение действительности противоречила не только фантастике, но и изображению уже осуществленных космических проектов. Она предполагала выезд с этюдником на космодром или в научно-космическую лабораторию, подобно традиционным выездам на завод, на буровую, на стройку, в колхоз. Однако этому однозначно препятствовала секретность космической отрасли.

С другой стороны, свободные фантазии на космическую тему, хотя и были легко осуществимы, также не поощрялись, так как искусство должно быть под контролем, а как можно контролировать фантазии, тем более свободные?

Более того, в изобразительном искусстве с начала 60-х годов сложилась такая ситуация, что начал изгоняться не только фантастический сюжет, но и всякий сюжет вообще. Преобладали не картины-

сцены, как у передвижников, а картины-инсталляции, статичные постановки.

Но был все же один просвет в «антикосмической блокаде» — детское творчество. Здесь космоса хватало, и даже с избытком.

Я пошел в первый класс в год полета Гагарина и в этом же году впервые оказался в изостудии Уфимского дворца пионеров. Руководитель изостудии В.С. Сарапулов сходу предложил мне придумать и нарисовать новые космические аппараты. Позднее, в 1967 году, уже приехав на конкурс детского рисунка в Уфу из другого города, я сделал рисунок на тему: «Космонавты на Венере». Космическая тематика конкурса опять была задана В.С. Сарапуловым. Кстати Уфимскому дворцу пионеров 1967 году было присвоено имя космонавта В. Комарова.

При Уфимском городском дворце пионеров даже существовала обсерватория. В 1983 году директор этой обсерватории А.П. Денисов решил украсить стену росписью на космическую тему. И оказалось, что в Уфе есть художник, работающий в совершенно фантастической, космической манере — Владимир Жигулин¹.

По сути дела это был обычный для того времени модный молодой парень с бородой и длинными волосами, поклонник западной культуры и особенно рок-музыки. Однако при этом парень очень талантливый и упорный. И, разумеется, свои космическо-мистические фантазии он создавал, непрерывно слушая группы Пинк Флойд и Лед Зеппелин. А в рок музыке такого рода ощущалось тоже нечто космическое. Создавали особую атмосферу и такие названия альбомов, как например «Обратная сторона луны». В текстах их песен чаще всего не было ни слова о космосе, однако фрагменты их музыкальных композиций неслучайно и до сих пор используются в научно популярных фильмах и в программах планетариев.

Фигуры и лица своих персонажей Жигулин выписывал необычайно гладко, некоторые из них были даже в скафандрах, фон также был гладко выписан и нередко включал в себя странные образования, напоминающие то ли замерзшие волны, то ли спекшуюся лаву, то ли загадочные формы далеких галактик. Каким-то образом, не имея мастерской, в обычной квартире он умудрялся писать один за другим довольно большие холсты. Однако на выставки эти холсты не брали. У некоторых членов выставкома не только живопись Жигулина, но даже его внешний вид вызывали сильное отторжение, другие относились,

¹ *Zhigulin Vladimir*. «Start To end» — Электрон. дан. — [М.], 2014. — Режим доступа: <http://www.youtube.com/watch?v=wjTMmPloM1g>. — Дата обращения: 5.08.2014.

возможно, с интересом и с сочувствием, но также понимали, что нельзя, не положено. Только однажды он как-то смог показать на местной выставке свой «Портрет Циолковского». Бородатый и длинноволосый Циолковский хорошо вписывался в концепцию художника и был изображен на фоне вихреобразного пустого пространства. В Уфе в это время случайно оказался поэт Евгений Евтушенко, и он купил эту работу. Через некоторое время вышел фильм о Циолковском, роль которого исполнял сам Евтушенко, и в этом фильме есть эпизод, очень похожий по композиции на картину Жигулина.

Жигулин никогда не изображал звёзды, даже в портрете Циолковского. И, тем не менее, директору обсерватории показалось, что именно такой художник ему нужен. И он заказал ему панно под названием «Аэлита» на дугообразно изогнутом листе ДВП размером примерно 4 на 5 метров. Это был большой, серьезный заказ. Потребовалось время, чтобы его выполнить. И потребовался помощник, способный повторить нестандартную манеру художника. Помощником стал Александр Журкин, близкий друг Владимира Жигулина и также своеобразный художник. Но где один, а тем более два художника, там появляются и другие. В те времена очень любили собираться и рассуждать об искусстве: на квартирах, в мастерских, на выставках. А здесь, в обсерватории, было довольно просторное помещение. И обстановка располагающая: ощущение близости к космосу.

Результат встреч, разговоров и размышлений был столь же неожиданным, сколь и закономерным: группа уфимских художников составила, провозгласила и подписала «Манифест гениализма»¹. Составил текст уфимский поэт и художник Евгений Малютин, он же вместе с художником Наилем Латфуллиным был главным инициатором этой акции. «Манифест гениализма» в тот момент подписала совсем небольшая группа, в дальнейшем добавилось всего несколько подписей. Пафос этого документа устремлен в будущее, он утверждает равноправие стилей и свободную волю художника.

Роспись «Аэлита» была благополучно закончена. К сожалению, через некоторое время было принято решение снести обсерваторию. А.П. Денисов, однако, не бросил «Аэлиту» на произвол судьбы, а перенес ее в фойе Уфимского городского планетария, где она находится до сих пор.

Обращаюсь снова к своему личному «космическому» опыту. Так получилось, что, избрав своей профессией живопись, я много читал,

¹ Уразбаев В. Гениализм: 15 лет спустя. — Электрон. дан. — [М.], 2014. — Режим доступа: <http://alocvet.narod.ru/authors/vostok/genialism.doc/>. — Дата обращения: 5.08.2014.

интересовался разнообразными стилями и направлениями современного искусства, а также и космическими исследованиями, и наукой в целом. В моем творчестве мотивы научной фантастики часто сочетаются со сказочными и мифологическими мотивами, то есть с тем, что теперь обозначают термином «фэнтези». И соответственно, любимые книги именно такого рода: «Понедельник начинается в субботу» братьев Стругацких и «Заповедник гоблинов» К. Саймака.

Мне всегда казалось очень близким творчество голландского художника М.К. Эшера, репродукции работ которого я с детства видел в научно-популярных книгах и журналах и почему-то никогда не видел в книгах и журналах по изобразительному искусству. Редкие публикации о нем стали появляться только после «перестройки». И когда А.П. Денисов попросил меня разработать логотип для Уфимского планетария, я использовал для этого модифицированную композицию Эшера «Лента единства», запустив ее в нарисованное звездное небо. Мотивы Эшера я использовал также в некоторых своих живописных работах. Одна из моих персональных выставок прошла в Уфимском планетарии в 2000-м году.

Постоянно бывая на всех доступных мне выставках и общаясь с множеством художников разных поколений, я вдруг начал понимать, что постепенно отдаляюсь от этой среды. С 2000 года я перестал заниматься живописью, в 2002 году написал кандидатскую диссертацию по общей педагогике и начал преподавать компьютерную графику на художественно-графическом факультете Башкирского государственного педагогического университета.

Компьютерная графика — это технология сама по себе фантастическая, «искусство будущего». Одни художники восприняли ее как новый стимул для творчества, другие — как что-то супермодное, некоторые отреагировали примерно так же, как ранее на космос: «настороженным молчанием». Были и такие, кто утверждал, что все это очень плохо и даже вредно. Сейчас эти разногласия почти забыты, компьютерная графика стала уже чем-то обыденным. Однако за прошедшее время кое-что изменилось.

Был создан колоссальный пласт по существу совершенно нового искусства, который, в свою очередь, уже распадается на разные стили и направления. Прежде всего, общественный интерес к компьютерной графике был вызван благодаря разработке технологии компьютерных игр и 3D-анимации. В отличие от живописи в компьютерной графике действительно открывались новые миры, новые пространства, в которые нужно было втянуть, заманить зрителей. Две основные «приманки» — технологические: возможность интерактивного действия и ил-

люзия движения в трехмерном пространстве. И еще два момента уже эстетических: реализм и фантастика. Как мы помним, реализм и фантастика в советском искусстве входили в противоречие друг с другом. Здесь же они воздействуют синхронно. Фантастика должна быть убедительна как сама жизнь.

В советском искусстве для чрезмерного реализма существовал особый, негативный термин: «натурализм». Слишком детально выписанные картины, как, например, работы Лактионова подвергались официальной критике, зато были очень популярны в народе. Современные мастера компьютерной графики достигают значительно большей детализации, чем Лактионов.

Что касается фантастики, в компьютерных играх, анимационных фильмах и фильмах со сложными спецэффектами сосредоточен сегодня не только весь наработанный в докомпьютерную эру арсенал образов и артефактов, но и непрерывно создаются все новые и новые. Однако далеко не всегда это выглядит как футурологический прогноз для нашего мира. Может быть, даже чаще создаются именно параллельные миры, имеющие весьма малое отношение к реальному миру. Если же это воспринимать как предвидение будущего — то нередко к такому будущему можно испытать и ужас, и отвращение. Но так ли уж это плохо для искусства?

Изучая в вузе марксистско-ленинскую эстетику, я узнал, что существуют такие эстетические категории, как прекрасное, безобразное, возвышенное, низменное, комическое, трагическое. Но в современной живописи (конца 70-х) ни одной из этих категорий не обнаруживалось. Всё было как-то очень умеренно и довольно тускло. Ни сильных движений, ни мимики, ни световых эффектов. Но нельзя сказать, что всё это вообще ушло из советского искусства. И живые движения и «живые» категории эстетики — даже чисто в изобразительном, зрительном плане — сохранились в книжных иллюстрациях, в мультфильмах и в художественном кино. И в компьютерной графике и анимации эти качества только усилились.

Должен признаться, что меня изначально интересовали не столько изобразительные возможности компьютерной графики, сколько возможность создать собственными руками мультфильм. Еще более интересно было создавать такую возможность для других: с самого начала у меня появились дипломники, избравшие работу в технике компьютерной анимации. С 2002 года таких дипломных работ было выполнено более двух десятков.

В заключение еще раз вернемся в Уфимский городской планетарий. Будучи бессменным директором планетария А.П. Денисов не терял и

не теряет связи с художниками. Он привлекал их к оформлению помещений, к разработке научно-популярных программ о космосе, к участию в жюри детских выставок, посвященных космосу. Кроме того, сегодня, в 21 веке, в планетарии активно используются компьютерная графика и анимация. Была даже организована небольшая анимационная студия — специально для разработки научно-популярных программ. Основатель и руководитель студии Азамат Рахмангулов — по профессии не художник, а биолог. Но, по-видимому, в самой атмосфере Уфимского планетария уже есть нечто, способствующее развитию способности видеть мир во всей его фантастической временной и пространственной необъятности, способности к творческому и художественному мышлению.

Азамат Рахмангулов, вдохновленный открывшимися возможностями, самостоятельно освоил технологии трехмерного моделирования и анимации. Правда, в начале творческого пути он отправился не в космос и не в будущее, а погрузился в далекое прошлое: в эру динозавров. Он оживил на куполе планетария виртуальных доисторических ящеров и даже заставил их «петь» на разные голоса. Уже следующий его проект стал научно-художественным прогнозом о животном и растительном мире далеких планет за пределами Солнечной системы. Дальше в его репертуаре появились инопланетяне и роботы... Важно, что он чувствует себя свободным исследователем и художником. В некотором смысле ситуация сходна также и с работой сценариста, режиссера, актера, декоратора в театре. Азамат Рахмангулов сам пишет тексты для научно-популярных программ, создает и частично подбирает видео- и звуковой контент, сам демонстрирует программу перед непосредственно присутствующими зрителями и наблюдает за их реакцией. Это совершенно уникальная ситуация, несравнимая даже с работой крупных и успешных анимационных студий. Также важно отметить, что в данном случае художник-фантаст не был привлечен со стороны, а сформировался фактически внутри этой среды небольшого культурно-образовательного учреждения.

При подготовке данной статьи, пытаясь найти какой-нибудь аналог живописной фантастике В. Жигулина 80-х годов, я обнаружил в Интернете Ганса Рудольфа Гигера — швейцарского живописца, который был автором эскизов к фантастическому фильму «Чужой» (1979 год). И я еще раз убедился, что художнику с фантазией необходим Голливуд — большой или маленький, — это так сегодня, и это было так уже десятилетия тому назад.

How motives about future penetrate into fine art, and how the fine art changes over time, – this process is considered on the basis of events that occurred in the city of Ufa from the beginning of the 60s. It is about fantasy of cosmic space in painting and computer animation, about those of Ufa artists who are associated with this direction. This is largely a personal experience of the author.

Keywords: *realism and fantasy, fantasy about space, art about space, artists of science fiction, science fiction in Ufa, planetarium in Ufa, manifesto of ingenious artists, life on extrasolar planets, animation about astrospase world.*

Сведения об авторе:

КУПРИЯНОВ Николай Иванович — кандидат педагогических наук, доцент кафедры изобразительного искусства Башкирского государственного педагогического университета.

Прошлое, настоящее и будущее как элемент советской действительности в 1960—1970-х гг.¹

В 1961 г., на XXII съезде КПСС была принята III Программа партии в которой утверждалось, что за 20 лет в стране будет, в основном, построен коммунизм. Анализируя данный конкретный кейс, можно предложить схему взаимосвязи представления о будущем с образами прошлого и восприятием настоящего.

Ключевые слова: СССР, светлое будущее, коммунизм, 1960-е, Программа КПСС, советская фантастика.

Идеологической основой Советского Союза выступала идея коммунизма. Он, с одной стороны, завершал исторический процесс, а с другой — открывал период подлинной истории. Поскольку в СССР идеологический компонент играл существенную роль, игнорирование его означало бы сознательную редукцию понимания истории. Марксистская идеология рассматривает коммунизм как конечную точку в развитии мирового сообщества, однако переход в коммунизм вовсе не предполагает конец истории, — наоборот, только тогда и начнется подлинная история человечества, освобожденного от всех оков и вступившего в эпоху свободы и равенства. Такое понимание истории позволило А. Шубину обозначить позиции К. Маркса как «футурологический социализм»².

Курс на построение коммунистического общества провозглашался с самого начала советской власти. Можно даже сказать, что в первые послереволюционные годы ожидание «светлого будущего» было наиболее отчетливым, поскольку многие не сомневались в скорой победе мировой революции. Затем острота ожидания снизилась, но все равно коммунизм оставался значительной частью советского дискурса. Шейла Фицпатрик, рассуждая о предполагаемом советском будущем, отмечала: «Она (мечта о будущем. — А.Ф.) не только была составляющей сталинизма, причем очень важной составляющей, но и частью повседневного опыта каждого человека в 30-е гг. Советский гражданин мог верить или не верить в светлое будущее, но не мог не знать,

¹ Исследование выполнено при поддержке Совета по грантам Президента Российской Федерации для государственной поддержки молодых российских ученых (проект МК-1509.2014.6) «Взаимоотношение власти и общества в СССР 1960—1970 гг.»

² Шубин А.В. Социализм. «Золотой век» теории. — М: НЛЮ, 2007. — С. 85.

что такое ему обещано»¹. В октябре 1961 г. проходит XXII съезд КПСС и принимается III Программа КПСС, в которой указывается, что в течение 20 лет будет завершено строительство коммунизма. Это был принципиально новый момент, поскольку впервые власть назвала конкретную дату.

Клеймо утопии, которое наложили на Программу построения коммунизма, негативно сказалось на историографической судьбе данной темы. Так, крупный исследователь реформаторской деятельности Н.С. Хрущева Н.А. Барсуков одну из своих статей прямо называет «Коммунистические иллюзии Хрущева»², что сразу расставляет акценты в интерпретации материала.

БСЭ определяет утопию как изображение идеального общественного строя, лишенное научного обоснования³. Естественно, в момент написания статьи в энциклопедию подразумевалось, что научно обоснованный проект будущего общественного строя возможен только в рамках марксистско-ленинской идеологии, сейчас же именно «коммунизм» рассматривается как один из главных утопических проектов. «Идеальное» является одним из доминирующих при определении специфики утопии. Я считаю, что можно сместить акцент и сделать упор не на идеальный характер, а на принципиальную невозможность реализации проекта. Если некая идея при всей своей идеальности может быть реализована, то ее некорректно определять как утопию. Но если она не может быть реализована без сверхординарных допущений, то даже при ее не идеальности такая идея может быть рассмотрена как утопическая. В своей работе К. Мангейм, анализируя идеологию и утопию, приходит к выводу, что и то и другое связано с представлениями, осуществление которых, с точки зрения их носителей, принципиально невозможно. Но идеология стремится к сохранению существующего порядка, а утопия направлена на его преобразование⁴.

Для Ж. Деррида существует разница между «l'avenir» и «le future» — «грядущим» и «будущим». Одно для него связано с определенностью, а другое с непредсказуемостью. Соглашаясь с ним, предложим собственное развитие его идеи. Существует будущее, в реали-

¹ *Фицпатрик Ш.* Повседневный сталинизм. Социальная история советской России в 30-е годы: город. — М: РОССПЭН, 2001. — С. 84.

² *Барсуков Н.А.* Коммунистические иллюзии Хрущева / Диалог. — 1991. — № 5.

³ Утопия // БСЭ. — [Электронный ресурс]. Режим доступа: — <http://slovari.yandex.ru/dict/bse/article/00082/88400.htm>. — Дата обращения: 10.01.2010.

⁴ *Мангейм К.* Идеология и утопия. — М: РОССПЭН, 2004.

зации которого человек не сомневается, а есть вероятностное будущее. Например, подбрасывая монету вверх, человек не сомневается, что она упадет вниз. Вероятность обратного события в обычных условиях крайне низка, и человек ею пренебрегает. Но человек не знает, какой стороной монета упадет. Выбирая один из вариантов, он тем самым конструирует желательное будущее, то есть он знает, что монета может упасть другой стороной, но в его персональном грядущем монета падает нужной ему стороной.

Необходимо различать понятия «образ будущего» и «представление о будущем». Представление о будущем — это процесс, то есть динамическая структура, а образ будущего — сформированная и закрепленная в некоем корпусе текстов идея, а следовательно, структура статическая. Образ будущего — чрезвычайно важная категория, с древнейших времен и до наших дней люди ищут эффективные способы делать правильные прогнозы. Это могут быть методы как магического характера (гадание, транс, гороскопы), так и научного (прогнозы биржевых аналитиков, метеосводки). Люди не просто желают знать будущее, они активно им руководствуются. В неявном виде любое общество имеет собственную темпоральную идеологию, которая оказывает влияние на практическую деятельность.

Данная тема представляет исследовательский интерес как важная для понимания советской истории. Сегодня активно исследуется культурная память, то есть как оформляется прошлое. Но помимо прошлого время традиционно делится еще на настоящее и будущее. Если с настоящим все более или менее ясно, поскольку оно становится прошлым и попадает в поле зрения историков, то будущее представляет собой более сложное явление¹. Можно предложить две точки зрения на природу будущего. С одной стороны, можно воспринимать будущее как настоящее, которое еще не наступило, с другой — это представление о том, что должно произойти. Конечно, для данной статьи интерес представляет именно второй вариант восприятия будущего. Коммунизм, который на рубеже 50-60-х гг. XX в. воспринимался как неотвратимое «светлое будущее», для нас оказался неосуществленным проектом. Развитие времени раздваивается: если брать за точку отсчета рубеж 50-60-х гг., то появляется два будущих. Одно из них — то будущее, которое предполагалось, но не осуществилось (Б²), его мож-

¹ Из работ посвященных этой теме можно выделить: Уилсон Д. История будущего. — М: АСТ, 2007; Шмит Ж.-К. Овладение будущим // Диалоги со временем: память о прошлом в контексте истории. — М: Кругъ, 2008. — С. 127—148.

но назвать «Будущее ДВА» (B^2), а второе — то, которое не предполагалось, но произошло (B^1).

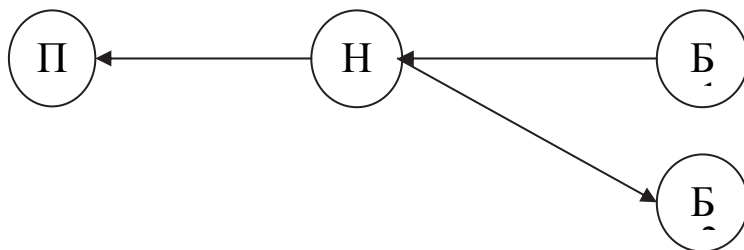


Рисунок 1. Связь двух типов будущего с настоящим и прошлым

«Будущее ДВА», в отличие от «Будущего Один», не стало настоящим и прошлым, а так и осталось будущим, только будущим в прошлом. Представляется, что в этом случае необходимо различать еще два варианта будущего. Во-первых, личное будущее, которое относится к ближайшему временному отрезку. Во-вторых, культурное будущее, которое, в свою очередь, относится к большим временным отрезкам и, как показывает исторический процесс, редко реализуется.

Такой подход, несомненно, связан с творческим наследием Р. Козеллека¹, который выдвинул концепцию «прошедшего будущего» и понятие «горизонт ожидания» — особое семантическое поле которое формирует будущее. Конечно, до него было множество мыслителей, рассуждающих о времени: Аристотель, Августин, Бергсон, Гуссерль. Но именно Р. Козеллек рассматривает время с исторической точки зрения. Как отмечают М.В. Байтеева и И.К. Калимонов, «ожидание» и «опыт» у Р. Козеллека обладают двумя системными качествами: способностью конституировать историю и способностью ограничивать ее развитие. Конституировать, по Р. Козеллеку, значит обозначать и устанавливать внутреннюю взаимосвязь прошлого и будущего².

Это выводит на еще одну важную тему — взаимосвязь времен как культурный феномен. Уже не является открытием, что настоящее оказывает влияние на наше представление о прошлом, которое формируется исходя из опыта. Будущее, как отмечалось выше, тоже подвержено влиянию опыта. Можно развить эту идею и предположить, что

¹ Kosellek R. *Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten.* — Frankfurt/M., 1989.

² Байтеева М.В., Калимонов И.К. Концепция «Прошедшего будущего» немецкого историка Рейнхарта Козеллека. — [Электронный ресурс]. — Режим доступа: www.ksu.ru/f4/bin_files/37.rtf. — Дата обращения: 10.01.2010.

взаимодействие прошлого, настоящего и будущего несколько сложнее. Так, например, М.А. Барг писал: «Общественный индивид в состоянии жить, смотря вперед, только в том случае, если его мысль оглядывается назад»¹. Вслед за ним укажем, что все три категории времени взаимосвязаны. Будущее конструируется из элементов личного или социально усвоенного опыта. Человек как элемент социума — это одновременно субъект и объект формирования социальной памяти, которая является хранителем социального прошлого. Сконструированное на основании прошлого представление о будущем определяет модусы поведения человека. Социальная память, как и природная, обладает способностью избирательно забывать некоторые факты прошлого. Потребности настоящего влияют на выбор элементов пережитого опыта, определяя образ социального прошлого. Все три времени оказываются взаимосвязаны. Схожую мысль можно обнаружить и у Р. Козеллека².

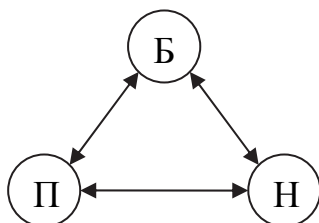


Рисунок 2. Взаимосвязь времен

Если учесть наше разделение будущего на два, а при этом не надо забывать, что и прошлое разделяется на «реальное» (П¹) и культурное (П²), схема приобретет немного иной вид (рис. 3).

Если изучение будущего, которое будет реализовано, задача футурологов, то изучение идей футурологов зачастую происходит постфактум. В качестве альтернативы, необходимой для разграничения смысловых полей, можно ввести термин «футурография», который будет обозначать исследования, связанные с изучением образов будущего, в отличие от «футурологии», которая изучает будущее в его становлении.

Теперь перейдем от теоретических схем к их практическому воплощению, поскольку именно на рубеже 50-60-х гг. XX века, в эпоху «развернутого строительства коммунизма», когда «Будущее ДВА» наиболее ярко проявилось.

¹ Барг М.А. Историческое сознание как проблема историографии // «Цепь времен»: проблемы исторического сознания. — М: ИВИ РАН 2005. — С. 13.

² Kosellek R. Указ. соч. — S. 352.

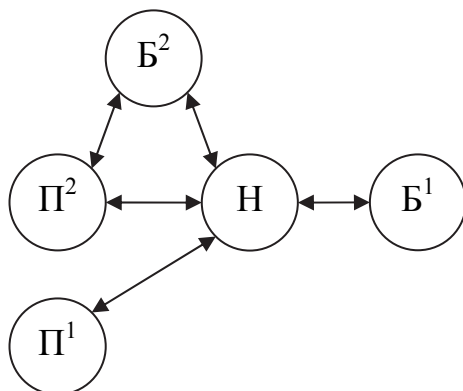


Рисунок 3. Взаимосвязь времен 2

Из всех официальных документов, созданных советской властью, III Программа КПСС наиболее четко и конкретно говорит о коммунистическом будущем. Н.С. Хрущев отмечал: «Общие принципы коммунизма были сформулированы классиками марксизма-ленинизма, и они нашли отражение в проекте Программы. Но проект Программы не ограничивается воспроизведением этих принципов, он раскрывает реальную картину коммунистического общества, наполняет общие принципы конкретным содержанием»¹. Следовательно, анализ текста Программы позволит понять, что в официальном дискурсе вкладывалось в понятие коммунизма.

В Программе было зафиксировано определение коммунизма, призванное раскрыть его сущность, и определены меры по достижению новой стадии в развитии. Поскольку данное определение является концентрированным выражением всего второго раздела Программы КПСС, следует процитировать его полностью: «Коммунизм — это бесклассовый общественный строй с единой общенародной собственностью на средства производства, полным социальным равенством всех членов общества, где вместе с всесторонним развитием людей вырастут и производительные силы на основе постоянно развивающейся науки и техники, все источники общественного богатства пользуются полным потоком и осуществиться великий принцип “от каждого по способностям, каждому по потребностям”». Коммунизм — это высокоорганизованное общество свободных и сознательных тружеников, в котором утвердится общественное самоуправление, труд на благо общества станет для всех первой жизненной потребностью, осознан-

¹ РГАСПИ. — Ф. 586. — Оп. 1. — Д. 210. — Л. 15.

ной необходимостью, способности каждого будут применяться с наибольшей пользой для народа»¹.

Предполагалось, что есть три группы задач, которые необходимо решить на пути к коммунизму: создание материально-технической базы коммунизма; развитие коммунистических общественных отношений; воспитание нового человека. Более развернуто эти идеи озвучил Н.С. Хрущев, выступая на XXII съезде КПСС. Построение коммунизма означает следующее:

«— в области экономической будет создана материально-техническая база коммунизма. Советский Союз превысит экономический уровень наиболее развитых капиталистических стран и займет первое место в мире по производству продукции на душу населения, будет обеспечен самый высокий жизненный уровень народа и будут созданы условия для достижения изобилия материальных и культурных благ;

— в области социальных отношений будет происходить ликвидация существующих еще остатков различий между классами, слияние их в бесклассовое общество тружеников коммунизма, в основном будут ликвидированы существующие различия между городом и деревней, а затем между физическим и умственным трудом, возрастет экономическая и идейная общность наций, разовьются черты человека коммунистического общества, гармонично сочетающего в себе высокую идейность, широкую образованность, моральную чистоту и физическое совершенство;

— в области политической это означает, что все граждане будут принимать участие в управлении общественными делами, в результате широчайшего развития социалистической демократии общество готовится к полному осуществлению принципов коммунистического самоуправления»².

Главной экономической задачей партии и советского народа на ближайшее время являлось создание материально-технической базы коммунизма³. Одной из черт в образе строящегося коммунизма, без сомнения, был индустриальный характер будущего общества. Заводы и фабрики должны были стать той почвой, на которой вырастут плоды всеобщего благосостояния. Предприятия коммунистической эпохи, созданные с учетом научных достижений и оснащенные по последнему слову техники, должны были стать «дворцами производства». Соз-

¹ XXII съезд КПСС. 17—31 октября 1961 года. Стенографический отчет в 3-х т. — М: Политиздат, 1962. — Т. 3. — С. 274.

² Там же. — Т. 1. — С. 167.

³ Там же. — Т. 3. — С. 276.

дание наряду с могучей промышленностью процветающего, всесторонне развитого и высокопродуктивного сельского хозяйства, согласно Программе партии, составляло обязательное условие построения коммунизма¹. При сохранении ведущей роли тяжелой промышленности быстрый рост сельского хозяйства являлся важнейшей предпосылкой создания коммунистического изобилия продуктов².

Промышленный способ производства должен был быть распространен и на сельское хозяйство и перевести колхозников в разряд сельскохозяйственных рабочих³, «колхозы и совхозы по своим производственным отношениям, по характеру труда, по уровню благосостояния и культуры работников все больше будут становиться предприятиями коммунистического типа»⁴. Декларация стирания разницы между городом и деревней была одной из самых распространенных идеологием в политической риторике III Программы КПСС, концентрируясь в разделе о новых общественных отношениях⁵. Приближение деревни к городу должно было проходить через создание агрогородов, которые по уровню жизни не будут отличаться от города, а основной сферой деятельности жителей будет сельское хозяйство.

Срок в 20 лет, необходимый для построения коммунизма «в основном», согласно Н.С. Хрущеву, был обозначен в соответствии со строгими научными расчетами⁶. Можно утверждать, что и истоки образа будущего лежат в экономических данных, только не предполагаемого будущего, а прошлого. Постановка конкретных сроков построения основ коммунизма не может быть объяснена только желанием политической верхушки мобилизовать население. III Программа была основана на реальном положении дел в стране и мире и не являлась, таким образом, продуктом политической фантазии или новым витком утопизма, основанным на том, что руководству виделось. Скорее, следует согласиться с мыслью Н. Барсукова о том, что в основу «коммунистических иллюзий» Н.С. Хрущева легло пролонгирование достигнутых к

¹ Там же. — С. 284.

² Козлов Г. О закономерностях развития производительных сил коммунистической формации // Коммунист. — 1961. — № 3. — С. 35.

³ Н.С. Хрущев (1894-1971): Материалы научной конференции посвященной 100-летию со дня рождения Н.С. Хрущева. 18 апреля 1994 года. — М: РГГУ, 1994. — С. 46.

⁴ Н.С. Хрущев о проекте третьей Программы КПСС // Вопросы истории КПСС. — 1989. — № 8. — С. 6.

⁵ XXII съезд КПСС. — Т. 3. — С. 291.

⁶ Там же.

концу 50-х гг. темпов роста производства на 10 и 20 лет вперед¹. Это еще раз подтверждает, что советское общество в целом и официальный дискурс в частности, функционировали в системе взаимосвязи времен.

III Программа партии ставила своей задачей построение в течение 20 лет коммунизма, но с добавлением «в основном»². Что это означает? Все это значит, что коммунизм в официальном дискурсе дифференцируется. Под термином «коммунизм», на основе трудов классиков марксизма-ленинизма, понималась и совокупность социализма с коммунизмом, и собственно второй этап в коммунизме. Программа КПСС развила это положение, разделив, в свою очередь, коммунизм как следующий этап после социализма, на два подэтапа: коммунизм «в основном» и «полная победа» коммунизма. Визуально это можно представить в виде схемы.



Рисунок 4. Дифференциация коммунизма

О.В. Куусинен отмечал, что «следовало бы всюду во II части возможно точнее разграничивать ближайшие задачи, реально рассчитанные на выполнение в течение предстоящего двадцатилетнего периода и более далекие перспективы. В проекте это не делается последовательно»³. Коммунизм «в основном» — это уровень производства 80-х годов, это построение условий в материально-технической и общественной сфере, когда удовлетворятся непосредственные запросы, материальные и духовные потребности первой необходимости⁴. При достижении коммунизма производство не будет горизонтально развиваться, оно будет все время расти вверх до полной победы коммунизма,

¹ Барсуков Н. Указ. соч. — С. 82.

² Материалы XXII съезда КПСС. — С. 368.

³ РГАНИ. — Ф. 1. — Оп. 4. — Д. 13. — Л. 13.

⁴ РГАСПИ. — Ф. 586. — Оп. 1. — Д. 201. — Л. 13.

где будут преодолены все противоречия и удовлетворены все человеческие потребности. Обратимся к поправкам Н.С. Хрущева к Программе партии: «80-е годы, это все — таки 20 лет, и поэтому нельзя сказать что так же будет и через 40 лет. ...А через 40 лет что будет? То же, что через 20 лет? Неправильно это. Это будет идти все по возрастающей линии. Видимо, раздел о материально-техническом обеспечении должен быть разбит на периоды или фазы коммунизма»¹.

Программа в этом случае приобретает прагматичный характер по сравнению с ее утопическим определением в историографии. Одной из главных кризисных ошибок называют то, что в Программу партии закладывали «классическую» марксистско-ленинскую схему перехода от социализма к коммунизму без учета того, что в СССР не было создан тот социализм, от которого можно было бы переходить к коммунизму². Однако одной из ошибок в интерпретации Программы надо признать то, что исследователи видели в коммунизме 80-х гг. «классический» коммунизм марксистско-ленинской традиции, который, по мысли авторов Программы, должен был наступить значительно позднее.

Создание материально-технической базы коммунизма, являясь важнейшей задачей в осуществлении перехода в «светлое будущее», служило всего лишь средством изменения общественных отношений. Высказывалось предположение, что рост производительных сил, создание материально-технической базы коммунизма, согласно естественноисторическим законам, будет сопровождаться и изменением всех социальных отношений. В качестве основных элементов общественных отношений, которые необходимо было создать, назывались исчезновение частной собственности, слияние государственной и кооперативно-колхозной в единую коммунистическую собственность; постепенная замена товарно-денежных отношений распределением товаров, с полным переходом к распределению по потребностям; ликвидация существующих остатков различий между классами, слияние их в бесклассовое общество тружеников коммунизма; исчезновение существующих различий между городом и деревней, а затем — между физическим и умственным трудом; возрастание экономической и идейной общности наций³.

Программа партии освещала не только теоретические вопросы, связанные с проблемами развития государства и экономики, она касалась и быта. Бытовые условия, в совокупности с питанием и потреблением,

¹ Там же. — Л. 14.

² Н.С. Хрущев (1894-1971): Материалы научной конференции. — С. 43.

³ XXII съезд КПСС. — Т. 1. — С. 167.

воспринимались населением как индикатор продвижения к намеченной цели. Поскольку никто не мог увидеть миллионы тонн выплавленной стали или миллиарды киловатт электроэнергии, гораздо ближе для простого человека была позиция «чем лучше быт, тем ближе коммунизм». Линия противостояния между старым и новым пролегла в области быта. Это не могли не осознавать партийные руководители. Многими отмечалась забота Н.С. Хрущева о повышении уровня жизни советских граждан, но можно привести еще одно его высказывание: «Коммунизм — это вполне реальные и конкретные условия жизни народа: это короткий рабочий день, хорошее жилье, самая низкая в мире квартирная плата, хорошая одежда, накормленные и напоенные дети, бесплатное обучение для них, государственные стипендии для студентов, бесплатная медицинская помощь, пенсионное обеспечение, отмена налогов с населения, которых у нас через пять лет не будет совсем, — вот что такое элементы коммунизма на деле, в жизни»¹.

Решение бытовых вопросов в очередной раз виделось в коллективности и индустриализации процессов. Основу перестройки быта составляли предприятия бытового обслуживания населения. Это должны были быть именно предприятия, сравнимые с промышленными, способные обслужить потребности сотен тысяч человек. Главным звеном этих предприятий должна была стать сеть общественного питания. Еще Ф. Энгельс в одной из своих работ рассуждал так: «Можно смело предположить, что при общественном приготовлении пищи и при общественном обслуживании легко было бы освободить две трети занятых этим делом рабочих, причем остальная треть могла бы лучше и внимательнее исполнять свою работу»². Представляется, что эта цитата одновременно являлась и источником, из которого черпалось представление о будущем устройстве, и авторитетной ссылкой, придававшей статус незыблемой истинности.

Вслед за столовыми развитие должны были получить предприятия по ремонту и изготовлению вещей личного пользования, в первую очередь, одежды. Пункты проката предоставят возможность удовлетворить потребности человека в необходимой ему на ограниченный срок вещи, тем самым освободив его жилище от ненужных вещей. В

¹ Цитируется по: Коммунизм входит в нашу жизнь. — М. Политиздат, 1961. — С. 4—5.

² Энгельс Ф. Эльберфельдские речи // Маркс К., Энгельс Ф. Собр. соч. — Т. 2. — С. 542—543.

личном быту человека будет окружать небольшое количество абсолютно необходимых ему предметов¹.

Воспитание подрастающего поколения должно было осуществляться в общественных учреждениях: детских садах, школах-интернатах и лагерях. С родителей не снималась ответственность за судьбу детей, но по желанию они могли перепоручить ее обществу. В целом, сама семья с наступлением коммунизма должна претерпеть определенные изменения. Прямо об этом в тексте Программы не говорится, но можно сделать предположение, как эти изменения мыслились.

Самой трудной задачей являлось создание нового человека. Но данной задаче были подчинены остальные, на что указывает следующее замечание Н.С. Хрущева к тексту Программы: «Что главное в коммунистическом обществе? Человек. И поэтому все усилия физические и умственные и материальные средства должны быть направлены на лучшее удовлетворение потребностей человека и всего коммунистического общества в целом. Так надо сказать»². Ведь на плечи советского человека легло выполнение задач по созданию материально-технической базы коммунизма и коммунистических общественных отношений. С прихода большевиков к власти и до принятия III Программы партии новый человек коммунистического будущего воспринимался не иначе как герой.

Главным в советском человеке должна была стать моральная сторона. Формировать новую коммунистическую мораль был призван «Моральный кодекс строителя коммунизма». С момента появления этого документа стали проводиться аналогии с библейским заповедями. Прямое сопоставление коммунистической идеологии и религиозной системы христианства может выступать лишь как не очень глубокая исследовательская игра. Большинство действий человека — поедание пищи, политические выступления и даже включение света в доме — имеют мифологическую подоплеку³, в этом свете правильнее будет говорить о советской мифологии, а не о коммунистической религии. Основной функцией мифологической системы является упорядочивание мира, уменьшение энтропии. Посредством установления запретов, ритуалов и т.п. воздвигаются границы упорядоченного.

¹ Лифанов М. О быте при коммунизме // За коммунистический быт. — Л., 1963. — С. 61.

² РГАСПИ. — Ф. 586. — Оп. 1. — Д. 210. — Л. 11.

³ Лич Э. Культура и коммуникация: Логика взаимосвязи символов. К использованию структурного анализа в социальной антропологии. — М: Восточная литература, 2001. — С. 40—42.

Коммунистическая мораль должна была стать на страже достижений общества в построении «светлого будущего», дабы не повторить печальный опыт коммун прошлого. Опасность неверного, упрощенного понимания грядущего беспокоило руководство партии. Существовал определенный разрыв между пониманием коммунизма как теоретической конструкции марксистско-ленинской философии, которую необходимо воплощать в жизнь, своеобразного «рая земного», грядущего совсем скоро — с потребительским отношением населения. Позиция, когда в лозунге «от каждого по способностям, каждому по потребностям» игнорируется первая часть, а воспринимается только вторая, сводит все успехи строительства коммунизма на нет, несмотря на все достижения науки и техники.

Одной из главных задач III Программы КПСС была мобилизующая функция, с тем чтобы сфокусировать и направить усилие в одно заданное русло. Для того чтобы идея приобрела материальную силу, она должна овладеть умами масс¹. Эту мысль классиков марксизма советское руководство не могло не осознавать. Следовательно, необходимы были медиаторы между коммунистическими идеями, которые порождал официальный дискурс, и сознанием населения. Представляется, что некорректно воспринимать функции медиатора исключительно как направленные в одну сторону — сверху вниз, в виде механизмов донесения и разъяснения неких теоретических построений для основной массы граждан.

Необходимо дать пояснение термина «медиатор», используемого в данной работе. В рамках гуманитарной парадигмы представление о медиаторе еще не сформировалось, в связи с чем отсутствует четкое и однозначное определение данного понятия. Медиатор — это и трансляторы, независимо от того, в какую сторону они направлены, и ретрансляторы, выполняющие функцию передачи информации не прямую, а опосредованно. Синонимически понятию «медиатор» близок и оракул, проводник непререкаемой и абсолютной истины, который обеспечивает вербализацию «истинного» знания, указывая остальным «верный» путь, а также «медиум», в чью компетенцию входит не просто передача информации, полученной «сверху», а обеспечение возможности диалога обычных людей и «иной» реальности.

Программа была важнейшим транслятором, но она одна не могла обеспечить необходимый результат. Являясь основой плана коммунистического строительства, она нуждалась в целом комплексе объяс-

¹ *Маркс К.* К критике гегелевской философии права. Введение // *Маркс К., Энгельс Ф.* Собр. соч. — Т. 1. — С. 422.

няющих, развивающих и дополняющих материалов. В отчетном докладе на XXII съезде КПСС Н.С. Хрущев говорил: «Сейчас на первый план в идеологической работе выдвигается задача глубокого разъяснения трудящимся новой Программы»¹.

П. Вайль и А. Генис указывают, что Программу КПСС читали немногие. О восприятии ее следует говорить, имея в виду пересказ текста, то есть то, что осталось в сознании после бесконечного бормотания по радио и телевидению, заклинаний в лозунгах и газетах².

Наибольший простор для различных трактовок предоставляет художественный текст, поскольку он априорно меньше всего связан с действительностью, что снимает определенную долю ответственности за отступление от «официальных коммунистических перспектив». В XX в. почти исчез жанр классических утопических произведений, которые под покровом художественного текста скрывали бы политико-социально-экономические трактаты. Вместо них монополией на описание далекого и не очень далекого будущего завладевает фантастическая литература. Фантастическая литература как транслятор могла выполнять свои функции гораздо эффективнее, чем переизданные сочинения социалистических утопистов. Поскольку авторы фантастической литературы являлись членами советского общества, они были носителями мировоззрения эпохи и, в частности, коммунистического образа будущего. В силу определенных правил игры в литературном поле авторы концентрировали людские ожидания и, отражая от официального дискурса, возвращали обратно населению.

Видное место в советской фантастике рубежа 50—60 гг. занимает И. Ефремов. С его именем связана первая и самая известная «коммунистическая утопия» — «Туманность Андромеды», выпущенная в 1957 г в журнале «Техника-молодежи», а в 1958 г. изданная отдельной книгой. Действие романа отодвигалось от времени написания на тысячелетия, в последнем варианте И. Ефремов остановился на 30-х вв., что возвестило о смелом прорыве границ фантастики «ближнего прицела»³.

На рубеже 50—60-х гг. в поле фантастической литературы появляются братья А. и Б. Стругацкие, авторы цикла новелл «Полдень 22 в.» — самой масштабной, после «Туманности Андромеды» И. Ефремова, «утопии» в советской литературе. Это широкая панорама далекого будущего, охватывающая многие аспекты жизни — от грандиозной созидательной деятельности человечества на Земле и в космо-

¹ Материалы XXII съезда КПСС. — С. 110.

² Вайль П., Генис А. 60-е. Мир советского человека. — М: НЛЮ, 1998. — С. 17.

³ Энциклопедия фантастики. — Минск: ИКО «Галаксиас», 1995. — С. 231.

се до, быта, морали, системы воспитания детей, спорта и досуга, и т.п. В целом, мир «Полдня» представляет собой социальный идеал интеллигентов-«шестидесятников», для которых творческий труд не требует иных стимулов, кроме свободы заниматься им. Поэтому люди будущего у братьев Стругацких мало чем отличаются от людей, правда, лучших людей, рубежа 50-60-х гг.¹.

Кроме того, появлялись произведения менее известных авторов, такие как «Путешествие в завтра» В. Захарченко, «Репортаж из XXI века» М. Васильева и С. Гуцева, «Мы — из Солнечной системы» Г. Гуревича². Писатели социалистического лагеря тоже привлекались для идеологической подпитки. Так, С. Лем в романе «Магелланово облако» и Я. Вейс в «Стране внуков» представляли свой взгляд на общество и людей будущего³. Большинство этих авторов, за исключением С. Лема, сегодня практически неизвестны и не могут быть поставлены в один ряд с И. Ефремовым и братьями Стругацкими ни по качеству литературы, ни по влиянию на сознание своих современников. Братья Стругацкие и И. Ефремов, находясь в рамках коммунистического дискурса, не шли бездумно у него на поводу, а пытались дополнить его сообразно своим идеям. Это позволяет отнести их произведения именно к медиаторам, поскольку они занимали промежуточное положение между официальной доктриной и народными стереотипами, взаимодействуя и с теми и с другими.

Исходя из всего выше изложенного, сделаем вывод. III Программа партии должна была определить важнейшие задачи в области культурного строительства, литературы и искусства, что, в свою очередь, было связано с завершающим этапом великой культурной революции в период развернутого строительства коммунизма⁴. Возникал определенный симбиоз, в котором текст Программы партии, с одной стороны, ограничивал рамки официально разрешенной фантазии, с другой — в этих границах представлял готовый материал, из которого можно было конструировать образы будущего, благодаря его высокой пластичности. Официальный дискурс, выраженный в Программе партии, использовал полученные образы в своих интересах, зачастую разрешая определенные отступления в тактических целях, для чего официальные структуры вынуждены были способствовать распространению и ус-

¹ Там же. — С. 538—539.

² *Дмитриевский В., Брандис Е.* Современность и научная фантастика // Коммунист. — 1960. — № 1. — С. 73.

³ Там же. — С. 71.

⁴ *Рожин В.П.* Развитие XXII съездом КПСС марксистско-ленинской теории. — Л., 1963. — С. 26.

воению населением коммунистических перспектив, изложенных в художественных текстах.

III Программа КПСС как документ, призванный мобилизовать население, нуждался в механизме донесения идей коммунизма до населения СССР. Распространение идей шло двумя путями: «явным» и «скрытым». В первом случае идеи распространялись посредством официальной пропаганды. В стране была развернута кампания по разъяснению и внедрению положений Программы партии. Это делалось как в выступлениях советских лидеров, так и в СМИ.

Второй «путь» предполагал внедрение идей коммунистического строительства опосредованно. Распространению подлежали те же идеи без ссылки на III Программу КПСС. Основным механизмом выступал корпус художественных текстов. Через литературу и кинематограф советский человек должен был приобщаться к идеалам нового общества. Представляется, что это происходило через мифологизацию посредством «похищения языка», которое описал в своей работе Р. Барт¹.

И первый, и второй «путь» функционировал на принципах взаимосвязи между официальной идеологией и населением. Обе группы текстов занимали промежуточное положение, они циркулировали между властью и населением, обеспечивая тем самым взаимодействие между ними. Таким образом, идея коммунизма приспособлялась к конкретной ситуации, с тем чтобы выполнить свою главную функцию - мобилизовать советских граждан на строительство «светлого будущего».

Решение задач Программы партии, по мысли ее авторов, позволило бы провозгласить завершение в СССР строительства коммунизма «в основном». Это уточнение — «в основном» — зачастую выпадает из поля зрения исследователей, но оно существенно корректирует восприятие коммунистических перспектив, особенно в рамках тех 20 лет, которые отводились Программой партии на строительство коммунизма. Вместо коммунизма классиков марксизма-ленинизма за 20 лет планировалось лишь создать такие условия, которые позволили бы удовлетворить основные потребности человека и социума.

Очевидная разница между «полным» коммунизмом и коммунизмом «в основном» позволяет по-иному взглянуть на один из важнейших аспектов в изучении коммунистических представлений рубежа 50-60-х гг. Изучение источников и, прежде всего, архивных материалов о работе над текстом проекта Программы партии делает возможным заключение о том, что у советского руководства была уверенность в реальности выполнения поставленных в Программе партии задач. Эта

¹ Барт Р. Мифологии. — М: Изд-во им. Сабашниковых, 2000. — С. 240—250.

уверенность базировалась прежде всего на темпах экономического роста СССР в 50-х гг., сохранение которых в 60—70-х гг. позволило бы ставить задачи «коммунистического строительства». Поэтому III Программа партии может быть рассмотрена не как «коммунистическая утопия», а как прагматический документ, отражающий официальное представление о коммунизме.

Население, наряду с официальными перспективами и усилиями посредников, также порождало и тиражировало образы коммунизма. Официальные коммунистические перспективы выступали, скорее, как оболочка, и текст Программы партии воспринимался как своеобразное «откровение». Население обращало внимание не на те моменты, которые считали важными ее авторы, а на второстепенные, связанные с обыденной стороной жизни. Наиболее популярной была идея коммунистического распределения, выраженная в лозунге «от каждого по способностям, каждому по потребностям».

На рубеже 50—60-х гг. в Советском Союзе существовал не один, а несколько образов коммунизма. Эти образы были разнородны, что вызывало трудности их синхронизации и делало нереальным соединение их в рамках одного официального образа «светлого будущего».

In 1961, at the XXII Congress of the CPSU adopted III Programme Party alleging that for 20 years in the country is mainly built communism. Analyzing this particular case, it is possible to propose a scheme ideas about the future relationship with the images of the past and the present perception.

Keywords: *USSR, bright future, communism, 1960, Program of the CPSU, the Soviet science fiction.*

Об авторе:

ФОКИН Александр Александрович — кандидат исторических наук, доцент кафедры истории России Челябинского государственного университета.

Автор и герой о будущем

**Воспоминание о будущем
(Г. Державин — Н. Огарев — И. Бродский)**

В статье рассматривается употребление концепта «будущее» в творчестве поэтов XVIII—XX вв. Делается вывод, что для Державина и его современников эта категория эстетически малосущественна; в поэзии Огарева она, наоборот, играет заметную роль, отражая его общественные идеалы; в произведениях Бродского выступает элементом поэтической метафизики, словесной игры и пародии.

Ключевые слова: *Концепт «будущее», русская поэзия, Г.Р. Державин, Н.П. Огарев, И.А. Бродский.*

...Только грядущее — область поэта.

В. Брюсов. «Юному поэту» (1896)

Концепт *будущее* начал формироваться еще в древнерусском языке и, вероятно, является грецизмом на базе словосочетания «будущее время»¹; понятие *грядущее*, отличающее высокой стилистической окраской, пришло из старославянского языка²; лексема *будущность* — новообразование конца XVIII в.³, критиковавшееся А.С. Шишковым⁴. В итоге в русском языке закрепились, по меньшей мере, три синонима такого рода.

Задача статьи — сравнить употребление этих понятий в творчестве поэтов, репрезентирующих не просто три века отечественной литературы, но и различные социальные, идеологические, художественные установки авторов. Материалом для анализа послужили сочинения Г.Р. Державина (1743—1816), Н.П. Огарева (1813—1877) и И.А. Бродского (1940—1996).

¹ См.: Этимологический словарь русского языка. — Т. 1. Вып. 2. / Автор-сост. Н.М. Шанский. М.: Изд-во Моск. ун-та, 1965. — С. 213; *Фасмер М.* Этимологический словарь русского языка в 4 т. — СПб.: Терра-Азбука, 1996. — Т. 1. С. 231.

² См.: Старославянский словарь (по рукописям X—XI веков). — 2-е изд. — М.: Рус. яз., 1999. — С. 180.

³ См. также: *Виноградов В.В.* История слов. — М., 1999. — С. 60—63.

⁴ См.: *Шишков А.С.* Рассуждение о старом и новом слоге российского языка [1803]. — М.: Либроком, 2010. — С. 24. В поэзии Н.М. Карамзина эта лексема, по нашим наблюдениям, не встречается.

1.

В поэзии Державина прилагательное *будущий* используется редко, что объясняется характерными для писателя мотивами брэнности жизни, сиюминутности «настоящего», – где нет перспективы для «будущего» и, следовательно, его эстетической ценности. Указанный концепт фигурирует, главным образом, в произведениях, посвященных Екатерине II, военачальникам, их деяниям, напр.: «Но, венценосна добродетель! / Не летья я пел и не мечты, / А то, чему весь мир свидетель: / Твои дела суть красоты. / Я пел, пою и петь их буду, / <...> / Как солнце, как луну поставлю / Твой образ *будущим* векам; / Превознесу тебя, прославлю; / Тобой бессмертен буду сам» («Видение мурзы», 1783–1784?); «Он [П.А. Румянцев] спал – и чудотворный сон / Мечты ему являл геройски: / Казалось ему, что он / Непобедимы водит войски; / <...> / Что образ, имя и дела / Цветут его средь разных глянцев; / Что верх сребристого чела / В венце из молненных румянцев / Блестает в *будущих* родах...» («Водопад», 1791–1794). Ср., однако: «О! будь судьбе твоей послушным, / Престань о *будущем* вздыхать; / Веселым нравом, равнодушным / Умей и горесть усладить. / Довольным быть, неприхотливым — / Сие то есть, что быть счастливым; / А совершенных благ в сей век / Вкушать не может человек. // Век Задунайского увял, / Достойный в памяти остаться! / Рымникского [А.В. Суворов] печален стал; / Сей муж, рожденный прославляться, / Проводит ныне мрачны дни, — / Чего ж не приключится с нами?» (Капнисту», 1797); «...Время злое быстротечно, / Летит меж тем, как говорим; / Щипли ж веселие сердечно / С тех роз, на кои мы глядим; / Красуйся дня сего благими, / Пей чашу радости теперь; / Не льстись горами золотыми / И *будущему* дню не верь» («На ворожбу», 1798)¹.

Еще реже употребляется поэтом лексема *грядущий*: «Испытывал своих я сил / И пел могущих человек; / А чтоб вдали *грядущих* веков / Ярчей их в мраке блеск светил / И я не осуждался б в лести, / Для прочности к их громкой чести / Примешивал я правды глас...» («Афинейскому витязю», 1796 – об А.Г. Орлове); «Он [Александр I] корни помыслов, он зрит полет всех мечт / И поглумляется безумству чело- веков: / Тех освещает мрак, тех помрачает свет / И dneшних и *грядущих* веков» («Евгению. Жизнь Званская», 1807). Ср., однако, бытовые контексты использования данного понятия в позднем творчестве по-

¹ Ср. у Карамзина: «Впредь, что будет, мы не знаем, / Что прошло – позабываем: / Настоящее для нас» («Песнь Вакху» — из цикла «Афинская жизнь», 1793), у И.И. Дитриева: «Прочь, слава! не хочу жить, в будущих веках; / Пребудь лишь ты в моих, о Делия, глазах...» («Элегия: Подражание Тибуллу», <1795>).

эта: «Пред *грядущею* весною / В вечер, тихую зарею, / Столп толчется комаров: / Служит знаком селянину / В поле гнать свою скотину...» («Похвала комару», 1807); «Глас Надежды – сердца сладость, / Восхищение ума, / О добре *грядущем* радость» («Надежда. К Ф.П. Львову, у коего первая супруга была Надежда», 1810).

Лишь единожды им использован архаичный эпитет *предбудущий*¹: «...Раздались громовы звуки, / И весь Север воссиял. / Я увидел в восхищеньи / Растворен судеб чертог; / Я подумал в изумленье: / Знать, родился некий бог. / Гении к нему слетели / В светлом облике с небес; / Каждый гений к колыбели / Дар рожденному принес: / Тот принес ему гром в руки / Для *предбудущих* побед; / Тот художества, науки, / Украшающие свет...» («На рождение в Севере порфириносного отрока», 1779 — об Александре I).

Следовательно, слова *будущий*, *грядущий*, *предбудущий* малочастотны в творчестве Державина; причем адекватное существительное *будущее* используется только раз; аналоги этого понятия в его поэзии не обнаружены. Это свидетельствует о незначительной эстетической востребованности рассматриваемого концепта в лирике поэта.

2

Гораздо активнее данный концепт фигурирует в поэзии Огарева: прилагательное *будущий* используется им 12 раз, *грядущий* — 26, существительное *будущность* — 10².

В раннем творчестве поэта это связано как с личными, так и общественными устремлениями, которые тесно переплетаются, напр.: «Чего я ждал среди полей / В тиши родного крова, / Когда мечтал я вместе с ней, / Что за спасение людей / На жертву жизнь готова?», «Дождь я... Но горестный привет / Свинцом упал на грудь, мне душно стало, / <...> / И вот закралось в душу мне сомненье... / <...> / И *будущность* закрыта предо мною, / И, может, жизни лучший цвет / Измят моею же ногою» («Crescendo...», 1836); «Есть в жизни смутные, тяжелые мгновенья, / Когда душа полна тревожных дум, / И ноша трудная томящего сомненья / Свинцом ложится на печальный ум; / И *будущность* несется тучей издалека, / Мрачна, страшна, без меры, без конца; / Прошедшее встает со взорами упрека, / Как пред убийцей призрак мертвеца» («Смутные мгновенья», 1838); «Что ты вдали готовишь предо мною, / *Грядущее*, в туманной мгле твоей?» («Что ты вдали готовишь предо мною...», 1839?).

¹ «То же, что будущий» (Большой академический словарь русского языка. — Т. 19. — М.; СПб., 2011. — С. 518).

² См.: *Васильев Н.Л.* Словарь поэтического языка Н.П. Огарева. — Саранск: Изд-во Мордов. ун-та, 2013.

Отчетливо социальный подтекст данного понятия проявляется в огаревской поэзии с 1840-х гг., хотя и в этот период личное начало все же присутствует: «Не думайте, чтоб я отвык / На *будущность* иметь надежды, / Мне чужд отчаянья язык, / Достойный дикого невежды. / Но тяжек в веке этот миг, / <...> / В *грядущем*, верю я, светло, / Но нам ужасно тяжело», «В столице Севера, потом / В столице Польши я душою / Был просто мученик. Огнем / Мне сердце жгло; уж не хандрою / То, что меня томило днем / И ночью мучило тоскою, / Я назову — а было, друг, / Отчаянье, мой злой недуг. // Уж в *будущность* страны моей / Никак не мог я верить боле — / И думал: видно, вечно ей / Судил господь страдать в неволе...» («Юмор», 1840–1841); «Но нам не надо падать духом, / Не надо веры в жизнь терять, / И глас *грядущего* внимать / Доверчивым должны мы слухом» («Т.Н. Грановскому», 1843); «Но было время — ведь я верил, / Ведь я любил, быть счастливым мог, / Я *будущность* широко мерил, / Мой мир был полон и глубок!» («К <М.Л. Огаревой>, 1844); «Спокойно вижу я годов минувших даль, / *Грядущее* встречаю без волненья, / И нет раскаянья, и прошлого не жаль, / Нет перед тем, что будет, — опасенья» («Совершеннолетие», 1846).

В эмиграции к этому добавляется ностальгия по молодости: «Мы были в той поре счастливой, / Где юность началась едва, / И жизнь нова, и сердце живо, / И вера в *будущность* жива» («Отступнице», 1857); «Мне было двадцать лет едва, / Кровь горячо текла по жилам, / Трудилась пылко голова / И все казалось по силам: / Жизнь мира, *будущность* людей / Все было тут...», «...Стремился я в свою берлогу, / Чтob о *грядущем*, одинок, / Я вновь свободно думать мог» («Тюрьма», 1857–1858); «Свисти ты, о ветер, с бессонною силой / Во всю одинокую ночь, / Тоску твоей песни пустынно-унылой / Еще я берусь превозмочь. // Я стану мечтать величаво и стройно / Про *будущность* нашей страны — / <...> / Я вспомню о прошлом, о жизни сердечной, / Таинственном шепоте дев, / И детской дремотой забудусь беспечно / Под твой похоронный напев» («Свисти ты, о ветер...», 1859).

Концептуально нарастающий пессимизм мироощущения поэта выразился в стихотворении «Будущность» (<1857>): «Я видел девочку с кудрями золотыми... / <...> / И победить в себе уныния не мог. / Я думал, что дитя роскошно разовьется, / Как роза пышная... / <...> / Умрут отец и мать, как все умрем и мы, / И дева робкая взойдет в семью чужую, / <...> Потом, от старости сердясь и хилея, / Умрет она сама, о чем-то пожалея, / И только на стене останется портрет, / Написанный давно, когда-то, в цвете лет...».

В позднем творчестве Огарева, наряду с историческим оптимизмом ощутимы в этом плане, грустные ноты: «Не отзовется ум живой / На звук напыщенных томлений; / Не вступит праздною стопой / Отсед шляхетских поколений / В движенье жизни трудовой, / Ее страданий и стремлений, / Чтоб стать с народом — как должно — / В едином строе заодно. // Но я пророчу, не боясь, / Исполненный надежды смелой, / Что новый кряж взойдет у нас — / С стремленьем чистым, мыслью зрелой. / И пусть посердит вас и вас, / Но жизни *будущего* целой / Блеснет в нем яркая звезда...» («Юмор», часть третья, 1867); «*Будущее* глухо, / Счастья нет следа... / Что моя старуха? / В жизни все беда! // Дело неба тщетно, / Дух святой не с нами, / Люди незаметно / Стали нам врагами. // Сил не хватит много, / Цель же всё одна — / Жиденькой дорогой / Доплестись до дна» («Моей старухе», 1875); «(1-й с т а р и к): Вот, старый друг, мы сведены судьбою, / Сошлись после долгих лет разлуки! / Поговорим о прошлом мы с тобою, / О *будущем* не стоит безо скуки, / Недолго жить уже на белом свете, / Да ведь и он скорей не бел, а теме...» («Встреча», 1876–1877).

Итак, в поэзии Огарева концепт *будущее* более существен, чем для Державина, что, вероятно, обусловлено новыми личностными, эстетическими и общественными реалиями XIX в., — прежде всего в русле надежд революционной демократии на переустройство России и Запада¹.

3

Значительную роль интересующий нас концепт играет в поэзии Бродского. Это объясняется, во-первых, «метафизической» поэтикой автора, в творческом сознании которого масштабные категории бытия (пространство, время) чрезвычайно активизированы; во-вторых, его стремлением к изощренной ассоциативно-каламбурной словесной игре, где Хронос одно из главных действующих лиц.

Приведем ряд примеров: «Меня окружают молчаливые глаголы, / похожие на чужие головы / глаголы, / голодные, голые глаголы, / главные глаголы, глухие глаголы. / Глаголы без существительных, глаголы — просто. / Глаголы, которые живут в подвалах, / говорят — в подвалах, / рождаются — в подвалах / под несколькими этажами / всеобщего оптимизма. / Каждое утро они идут на работу, / раствор мешают и камни таскают, / но, возводя город, возводят не город, / а собственно-одиночеству памятник воздвигают. / И уходя, как уходят в чужую память, / мерно ступая от слова к слову, / всеми своими тремя време-

¹ См. также: *Васильев Н.Л.* Россия, Запад и славянский мир в эмигрантской поэзии Н.П. Огарева // *Русская диаспора и словенски свет.* — Београд: Славистичко друштво Србије, 2013. — S. 513–520.

нами / глаголы однажды восходят на Голгофу. / И небо над ними, / как птица над погостом, / и, словно стоя / перед запертой дверью, / некто стучит, забивая гвозди / в прошедшее, / в настоящее, / в *будущее* / время» («Глаголы», 1960); «Так долго вместе прожили мы с ней, / что сделали из собственных теней / мы дверь себе — работаешь ли, спишь ли, / но створки не распахивались врозь, / и мы прошли их, видимо, насквозь / и черным ходом в *будущее* вышли» («Шесть лет спустя», <1968>); «Теперь в кофейне, из которой мы, / как и пристало временно счастливым, / беззвучным были выброшены взрывом / в *грядущее*, под натиском зимы / бежав на Юг...», «Что, боги, — если бурое пятно / в окне символизирует вас, боги — / стремились вы нам высказать в итоге? / *Грядущее* настало, и оно / переносимо...» («Второе Рождество на берегу...», 1971); «Я писал, что в лампочке — ужас пола. / Что любовь, как акт, лишена глагола. / Что не знал Эвклид, что, сходя, на конус, / вещь обретает не ноль, но Хронос. / Я сижу у окна. Вспоминаю юность. / Улыбнусь порой, порой отплюнусь», «Гражданин второсортной эпохи, гордо / признаю я товаром второго сорта / свои лучшие мысли, и дням *грядущим* / я дарю их как опыт борьбы с удущьем» («Я всегда твердил, что судьба — игра», 1971); «Они выбегают из *будущего* и, прокричав “напрасно”, / тотчас в него возвращаются; вы слышите их чечетку. / На ветку садятся птицы бóльшие, чем пространство, / <...> / Зимний вечер, устав от его заочной / синевы, поигрывает, как атом / накануне распада и проч., цепочкой / от часов... / <...> / Только плоские вещи, как то: вода и рыба, / слившись, в силах со временем дать вам ихтиозавра. / Для возникшего в результате взрыва / профиля не существует *завтра*» («2. Кентавры II», 1988); «Помесь прошлого с *будущим*, данная в камне, крупным / планом. Развитым торсом и конским крупом. / Либо — простым грамматическим “был” и “буду” / в настоящем продолженном. Дать эту вещь как груду / скушных подробностей... / <...> / Дать это жизнью сейчас и вечной / жизнью, в которой, как яйца в сетке, / мы все одинаковы и страшны насадке, / повторяющей средствами нашей эры / шестикрылую помесь веры и страстосферы» («3. Кентавры III», 1988).

В условиях социалистического детерминизма, преемственно связанного с революционно-демократической идеологией, поэт впитывал и отражал идеологемы своего времени. Примечательно неоднократное появление в его поэтическом континууме лексемы *завтра* в узуально-переносном значении «будущее, грядущее»¹: «Сейчас экономика про-

¹ См.: Большой академический словарь русского языка. — Т. 6. — М.; СПб., 2006. — С. 102–103.

сто в центре. / Объединяет нас вместо церкви, / объясняет наши поступки», «Не Конкуренции, но Союзу / принадлежит прекрасное *завтра*» («Речь о пролитом молоке», 1967).

Еще интереснее протесты поэта против идеологизации советского бытия, включающие переключки с предшественниками в русской литературе: «Здравствуй, младое и незнакомое / племя! Жужжащее, как насекомое, / время нашло, наконец, искомое...», «Но не ишу себе перекладины: совестно братья за труд Господень. // Впрочем, дело, должно быть, в трусости. / В страхе. В технической акта трудности. / Это – влияние *грядущей* трупности: / всякий распад начинается с воли...» («1972 год»); «Не сокрушайся ж, если / твой век, твой вес / достойны немoty: / звук — тоже бремя. / Бесплотнее, чем время, беззвучней ты», «Не ощущая, не / дожив до страха, / ты выешься легче праха / над клумбой, вне / похожих на тюрьму / с ее удушьем / минувшего с *грядущим*...» («Бабочка», 1972). Диалектическое преодоление этого идеологического диктата — ода настоящему: «Рождество без снега, шаров и ели / у моря, стесненного картой в теле; / створку моллюска пустив ко дну, / пряча лицо, но спиной пленяя, / Время выходит из волн, меняя / стрелку на башне — ее одну», «Тело в плаще обживает сферы, / где у Софии, Надежды, Веры / и Любви нет *грядущего*, но всегда / есть настоящее...» («Лагуна», 1973).

Реже у Бродского встречается интимное восприятие лирическим героем будущего (с некоторым общественным подтекстом): «Северный край, укрой. / И поглубже. В лесу. / Как смолу под корой, / спрячь под веком слезу. / И оставь лишь зрачок, / словно хвойный пучок, / на *грядущие* дни. / И страну заслони» («К северному краю». 1964).

Можно сделать вывод, что в творчестве поэта концепт *будущее* обогащается привычными для сознания советского человека парадигматическими, синтагматическими связями и литературными ассоциациями, которые можно проиллюстрировать и другими контекстами (см. ниже).

4

Казалось бы, Державин, Огарев и Бродский никоим образом не связаны в аспекте рассматриваемой нами темы. Но это не так. Обнаруживается эксплицитный и скрытый «диалог» младшего из них с предшественниками, кольцеобразно замыкающий тему Времени, в частности Будущего, в классической русской поэзии. В эксцентричном «Представлении» (1986), породившем некоторые приемы концептуализма, Бродский указывает на футуристическую платформу революционных демократов: «Входят Герцен с Огаревым, воробьи щебечут в рощах. / Что звучит в момент обхвата как наречие чужбины. / Лучший вид на

этот город — если сесть в бомбардировщик», «Входят Мысли О *Грядущем*, в гимнастерках цвета хаки. / Вносят атомную бомбу с баллистическим снарядом. / Они пляшут и танцуют: “Мы вояки-забияки! / Русский с немцем лягут рядом; например, под Сталинградом”. / И, как вдовы Матрёны, глухо воют циклотроны. / В Министерстве Обороны громко каркают вороны».

В творчестве поэта есть, кажется, и конкретная огаревская реминисценция, особенно ощущаемая на фоне анжамбемана, ср.: «Вы знаете: *победа дряхлой власти / Свершилася*. Погибло, как мятеж, / Свободы дело, рушилось на части, / И деспотизм помолодел и свеж» (Огарев. «1849 год»); «Мой Телемак, / *Троянская война / окончена*. Кто *победил* — не помню. / Должно быть, греки: столько мертвецов / вне дома бросить могут только греки...» (Бродский. «Одиссей Телемаку», 1972)¹.

На уровне мотива разрушительного действия Времени парадоксально перекликаются лучшие стихотворения Державина и Бродского: «Река времен в своем стремленьи / Уносит все дела людей / И топиг в прорасты забвенья / Народы, царства и царей. / А если что и остается / Чрез звуки лиры и труды, / То вечности жерлом пожрется / И общей не уйдет судьбы» («<На тленность>», 1816)²; «Вот и прожили мы больше половины. / Как сказал мне старый раб перед таверной: / “Мы оглядываясь, видим лишь *руины*”. / Взгляд, конечно, очень варварский, но верный» («Письма римскому другу», 1972).

Таким образом, Державин и его современники не слишком задумывались о Будущем, усматривая его художественную значимость лишь в исторической памяти о героическом прошлом; поэты сер. XIX в. в лице Огарева, наоборот, пролонгировали личное и общественное Настоящее на перспективу; в конце XX в. заявляет о себе мотив «отпевания» светлого Грядущего как идеологической мифологемы, закрепившейся в советской (коммунистической) ментальности. Одновременно анализ «одного отдельно взятого» концепта в поэтическом дискурсе разных эпох подтверждает известное положение о «диалоге» писателей в плоскости использования «чужого слова».

¹ См. также: *Васильев Н.Л.* Огаревские «реминисценции» в русской поэзии (случайность или закономерность?) // Н.П. Огарев: историко-культурное измерение творческой личности. — Саранск: Изд-во Мордов. ун-та, 2013. — С. 110—113.

² Исследователи не раз обращали внимание на то, что державинское стихотворение случайно или не случайно является акростихом: «**Руина** чти».

This article is devoted to studying of the use of a concept "future" in creativity of poets XVIII–XX of centuries. It is judged, that for Derzhavin and his contemporaries this category is aesthetically insignificant; in Ogarev's poetry, on the contrary, it plays an appreciable role, reflecting his public ideals; in works of Brodsky it is an element of poetic metaphysics, verbal game and parody.

Keywords: *Concept "future", Russian poetry, G.R. Derzhavin, N.P. Ogarev, I.A. Brodsky*

Об авторе:

ВАСИЛЬЕВ Николай Леонидович — доктор филологических наук, профессор кафедры русского языка Национального исследовательского Мордовского государственного университета им. Н.П. Огарёва.

**«Но жалок тот, кто всё предвидит»:
авторская оценка планов героя на будущее
(Об одной тенденции в русской классике)**

Автор статьи поставил себя в положение школьника, сдающего ЕГЭ по литературе, и проанализировал по-разному оформленные в произведениях планы героев русской классики и их оценку авторами. Подобный прием, кроме историко-литературной и методической, актуализирует проблематику психологии творчества, а также вскрывает гуманизм русской классики.

***Ключевые слова:** сюжеты будущего, автор и герой, русская классика, психология творчества, литература в школе.*

Предложенные ниже наблюдения вызваны впечатлениями от работы в экспертной комиссии ЕГЭ по литературе. Задания С2 и С4 обычно формулируются примерно так: «В каких еще произведениях русской литературы встречается...». Поставив себя в положения школяра, которому надо вспомнить произведения с планами героя на будущее, мы можем заметить в хорошо известных текстах школьной программы обычно не замечаемое.

Вынесенная в название цитата взята из строфы, завершающей четвертую главу «Евгения Онегина», в которой звучит монолог героя — его ответ на письмо Татьяны. Ряд высказываний в этом монологе содержит предположения о будущем: «Мечтам и годам нет возврата; Не обновлю души моей...», «Сменит не раз младая дева мечтами легкие мечты», «Полюбите вы снова...». Эти прогнозы автор и развенчивает в финале главы, в своем размышлении о предвидениях вообще: «Но жалок тот, кто все предвидит, / Чья не кружится голова, / Кто все движенья, все слова / В их переводе ненавидит, / Чье сердце опыт остудил / И забываться запретил». Смысл этого комментария отражен и в развитии сюжета всего романа, что уже отмечали исследователи. «Онегин все предвидит и во всем ошибается».

Такой своеобразный диалог автора с персонажем по поводу его будущего оказался, если всмотреться, достаточно распространенным и содержательно значимым в русской классике приемом. Авторы периодически вводят в текст возможные «сюжеты будущего» своих героев, а в собственных сюжетах их опровергают.

Формы презентации таких «сюжетов будущего» героев в произведениях разнообразны, и их типология может основываться на разных

критериях. Например, они различаются по степени распространенности: от нескольких строк (см. тот же монолог Онегина или проходные реплики Базарова) до многостраничных фрагментов текста (рассказ Обломова Штольцу во второй части гончаровского романа). Они могут иметь форму обдуманного поэтапного плана, представленного читателю (так строит свою жизнь Чичиков у Гоголя, отчасти кн. Андрей Болконский у Толстого) или относиться к разряду случайных интуитивных прозрений, а также представлять собой монологи, раскрывающие глубины души героя через его мечтания. Все подобные фрагменты текста различаются не только по объему, но и по композиционной роли и функции. Важным критерием возможной типологии, в зависимости от ее цели, могут быть и различия между «сюжетами будущего» по объекту прогноза: Самсон Вырин «предвидит» судьбу дочери, Базаров пытается прогнозировать отношения Аркадия и Кати; а Катерина Кабанова задумывается о своей судьбе. Сам по себе интересный вопрос о типологии «сюжетов будущего» требует, конечно, большего пространства, чем доклад; русская классика, даже в варианте школьной программы, предоставляет множество примеров для каждого из названных случаев. Однако хотелось бы остановиться лишь на одном: на прогнозах героя, касающихся его собственного будущего.

Содержательно диапазон таких текстовых фрагментов тоже широк: это довольно большое количество интуитивных предвидений или прогнозов (Катерина Кабанова: «Я умру скоро»), а также целые сюжеты, тяготеющие к планам или мечтам и часто объединяющие то и другое. Очевидно, что они приобретают большое значение для автора и читателя, поскольку разработанные героем планы (Башмачкин, Чичиков, Раскольников, Штольц) и выношенные им мечты (Катерина, Обломов, Андрей Болконский), безусловно, выполняют характерологическую функцию. Убогость Башмачкина так же акцентируется его мечтой о шинели, как гордыня Раскольникова — намеченным им «опытом», идиллический склад натуры Обломова — картиной семейного счастья, а широта души Катерины — ее желанием летать.

При всей широте содержательного спектра таких «сюжетов будущего», их обязательной чертой становится заинтересованность героя в том, что с ним случится. Прогнозы, о которых идет речь, как правило, непосредственно касаются личной сферы: любви, семьи, самореализации, материального благополучия. Степень и глубина сосредоточенности персонажа на своем будущем обычно отражена в том, что фрагмент текста с «сюжетом будущего» (часто это монологи, обращенные к близкому человеку) акцентируется автором специальным замечани-

ем. Так, слово «план», введенное в реплику Обломова через многоточие, маркирует его важность для Ильи Ильича.

«Обломов вдруг смолк.

— Да вот я кончу только... план... — сказал он. — Да Бог с нами! — с досадой прибавил потом. <...>

— Какой же это идеал, норма жизни?

Обломов не отвечал.

— Ну скажи мне, какую бы ты начертал себе жизнь? — продолжал спрашивать Штольц.

— Я уж начертал».

Значимость подобных монологов иногда подчеркивается и тем, что автор обращает внимание на особенное состояние героя. См., например, молчание Обломова в приведенном фрагменте; или ремарки автора: «(Он говорил как будто заученное)» в диалоге Раскольников с Соней, когда он рассказывает о своем плане обогатиться за счет процентщицы; или «Хватается за голову рукой» по отношению к Катерине в ее диалоге с Варварой о предчувствии греха.

Прогнозы о коллективном будущем, значительно реже встречающиеся в классической литературе XIX века, не отмечены особенным волнением героя, который вообще слабо, по сравнению с последующими эпохами, нацелен на строительство общего будущего. В этом отношении показательно сравнение двух фрагментов из «Отцов и детей». В диалоге с Павлом Петровичем (10 гл. романа) Базаров обобщенно и расплывчато намечает возможный сюжет будущего России, оставаясь спокойным:

«Коли раздавят, туда и дорога», — промолвил Базаров.

— Только бабушка еще надвое сказала. Нас не так мало, как вы полагаете». Сдержанность героя в этом случае контрастирует с эмоциональностью реплики о его собственной перспективе в разговоре с Аркадием: «Ну, будет он жить в белой избе, а из меня лопух расти будет; ну, а дальше?». Заметим, что оба прогноза пессимистичны, однако второй выражен более эмоционально.

Кроме характеристики героя, интересующие нас «заглядывания вперед» важны автору и в сюжетном отношении. Уже Н.В. Гоголь отразил это в «Мертвых душах». В 11 главе 1 тома он завершает биографию Павла Ивановича Чичикова изложением его плана скупки вымерших до подачи ревизских сказок крестьян на переселение в Херсонскую губернию и создании там Чичиковой слободки или сельца Павловского. Две предыдущие аферы, предпринятые героем — история с повытчиком и служба на таможне — изложены автором как часть биографии героя, а замысел о покупке мертвых душ выделен

формой прямой речи: это монолог героя, и он квалифицирован как «сюжет». По окончании монолога автор размышляет: «И вот таким образом составился в голове нашего героя сей странный сюжет, за который, не знаю, будут ли благодарны ему читатели, а уж как благодарен автор, так и выразить трудно. Ибо, что ни говори, не приди в голову Чичикову эта мысль, не явилась бы на свет сия поэма». Слово «сюжет», обозначающее в данном случае план Чичикова (слово «план» тоже использовано, но в начале фрагмента), выдает здесь почти игровой замысел Гоголя наложить в сознании читателя сюжеты: свой на чичиковский. При этом подробное изложение объясняющих читателю гоголевский сюжет чичиковских планов композиционно располагается в момент их возможного крушения. Автор интригует нас, обещая продолжить свою историю, но героя он оставляет практически разоблаченным. В определенном смысле монолог с «сюжетом будущего» Чичикова нужен для выявления как раз ошибочности его планов. Почти как же, как и предвидения Онегина, намерения Чичикова автору оказались «жалки».

Закономерность подобного решения проясняется сравнением с «Шинелью» и особенно с «Ревизором». В основе сюжета повести тоже лежит определенный план героя иметь хорошую шинель; его реализация составляет существенную часть повествования. Гоголь сделал Башмачкина неспособным к изложению каких-либо своих планов, однако, способным на их исполнение, за что он и расплачивается, лишаясь, по воле автора, своего нового приобретения¹. Зато Хлестаков, ничего не планировавший в городе С и бездействовавший в трактире, волею судьбы в лице автора получил то, в чем нуждался на данный момент: деньги. При этом он действовал спонтанно, сообразуясь со сложившимися здесь и сейчас обстоятельствами, которые определялись намерениями главы города и его подчиненными, составившими своеобразный план встречи ревизора. Итогом их действий, которые можно квалифицировать как обдуманнные и запланированные, стало письмо Хлестакова Тряпичкину. Вся эта ситуация может быть воспринята пародийным вариантом будущего хода мысли автора в «Мертвых

¹ Заметим, что анекдот о бедном чиновнике, потерявшем ружье, пересказанный П.В. Анненковым и натолкнувший Гоголя на написание повести (См. об этом подробно: *Манн Ю.В.* Одно из глубочайших созданий Гоголя // Гоголь Н.В. Шинель: повесть / Послесл. Ю. Манна. — М.: Детская литература, 1985), использовал и Лев Лосев в своей «Петербургской поэмке» (2000). Вознаграждая своего героя в финале (коллеги преподносят ему ружье, купленное вскладчину, взамен утерянного) наш современник полемизирует в аспекте обсуждаемой темы не только с автором бессмертной «Шинели».

душах», когда план Чичикова «породил» текст Гоголя. В «Ревизоре» же «планы» Городничего вызывают к жизни письмо Хлестакова, — единственное свидетельство его ума. Таким образом, целенаправленное и обдуманное планирование человеком будущего, по Гоголю, чревато разочарованием, если не трагедией, но обладает большим если не сюжетопорождающим, то текстопорождающим потенциалом. Очевидно, корни этого приема надо искать в психологии творчества, но это не является предметом данного сообщения.

Одна из важных функций сюжета, уловленная Гоголем в приведенном выше пассаже из «Мертвых душ», заключается в обнаружении противоречия, воплощенного, в самом широком смысле, в конфликте личности с окружающей ее действительностью. Не в романтическом изводе этого конфликта, где он рассматривается на примере выдающейся (сильной, особенной, странной, — ряд эпитетов можно продолжать) личности, а в универсальном смысле: развитие индивидуальности в постренессансную эпоху обнаружило диалектическое противоречие между интересами личности и целями социума, а впоследствии и государства, истории и даже самого хода жизни. Хотелось бы пояснить, что речь идет не о жизненном сюжете вообще (типа Александра Адуева-младшего); в развитом европейской литературой мотиве утраченных иллюзий в данном случае нас интересует момент более узкий и конкретный: взаимодействие «сюжетов будущего» в «тексте» героя (где он есть) и автора.

Напомню, что, осмысляя сюжетосложение, Гегель подчеркнул роль коллизии для его развития: «В основе коллизии лежит нарушение, которое не может сохраняться в качестве нарушения, а должно быть устранено. Коллизия является таким изменением гармонического состояния, которое в свою очередь должно быть изменено»¹. Отталкиваясь от этого классического понимания коллизии, лежащей в основе любого сюжета, выстраивание героем сюжета своего будущего в глазах авторов позапрошлого столетия часто становится аналогом подобного нарушения общей гармонии. Заглядывая в будущее, герой, сосредоточенный на своей личной жизни, невольно вмешивается в ее общий ход, уловить смысл которого ему, конечно, не дано. Историческая основа такого романного по сути сюжета была глубоко осмыслена теоретиками (Р. Фоксом², Г. Гегелем, Г. Лукачем³, М. Бахтиным¹, считавшими

¹ Гегель Г. *Идея прекрасного в искусстве или идеал / Эстетика в 4-х томах.* — Т. 1. — М.: Искусство, 1968—1971. — С. 213—214.

² Фокс Р. *Роман и народ.* — М., 1960. — С. 81—82.

³ Лукач Г. [Электронный ресурс]: *Проблемы теории романа.* — Режим доступа: [/http://mesotes.narod.ru/lifshiz/roman-diss.htm](http://mesotes.narod.ru/lifshiz/roman-diss.htm). — Дата обращения:

роман порождением буржуазной эпохи) и писателями. Например, центральная мысль Толстого в его первом романе напрямую связана с человеческой способностью жить в унисон с потребностями истории (Кутузов) или стремиться к навязыванию ей своей воли (Наполеон). Вспомним, что Кутузов, по Толстому, отрекаясь от всего личного, отказывается и от планирования действий; единственное исключение — это решение в Филях, которое принимается под давлением чрезвычайных обстоятельств.

В осмыслении неизбежной ошибочности индивидуальных «сюжетов будущего» Толстым (здесь и мечты Андрея Болконского о подвиге и славе, и масонские планы самосовершенствования Пьера, и предположение княжны Марьи уйти в монастырь) можно увидеть продолжение обсуждаемой тенденции: для автора «жалок тот, кто все предвидит», он обязательно ошибется. И писатели, которые в реалистическую эпоху XIX века выстраивают свое повествование как бы «от имени самой жизни»², это отмечают. Намеченная Пушкиным и развитая Гоголем мысль последовательно развивается в дальнейшей литературе. Конфликт прогнозов центрального героя русской классики и намерений его создателя складывается в тенденцию и проявляется довольно закономерно. Примеров здесь множество: поставленный над собой Раскольниковым опыт (в результате тщательно обдуманного плана) удался, но не оправдал, по воле Достоевского, ожиданий героя; самолюбивые мечты Андрея Болконского о подвиге и славе Толстой с глубокой психологической убедительностью доводит до разочарования в жизни. Вспомним также, что идиллические мечты о семейной жизни, вытекающие у Обломова из детских воспоминаний, Гончаров воплощает в жизни Штольца, оставив Илье Ильичу весьма урезанный вариант. А ожидаемая Евгением Базаровым интрига с Одинцовой превращается в развернутый сюжет его глобального разочарования. Можно еще вспомнить знаменитые мечты Катерины Кабановой о вольности полета, обернувшиеся острым переживанием греховности и гибелью.

31.05.2014. — Доклад Г. Лукача в секции литературы Института Философии Коммунистической Академии (автореферат).

¹ *Бахтин М.М.* Эпос и роман // *Бахтин М.М.* Вопросы литературы и эстетики. — М.: Художественная литература, 1975. — С. 447—483.

² «Слово в реализме, оставаясь индивидуально-личным инструментом писателя, в то же время слово «предметное», как бы принадлежащее самой действительности» (*Аверинцев А.А., Андреев М.Л., Гаспаров М.Л., Гринцер П.А., Михайлов А.В.* Категории поэтики в смене литературных эпох // Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания. — М.: Наследие, 1994. — С. 35).

В таком контексте совершенно закономерно, что планы всех героев чеховской драматургии: от переезда трех сестер в Москву до сохранения Раневской и Гаевым вишневого сада, — с самого начала для читателя обречены. Последний русский классик XIX века лишь заострил долго формировавшуюся тенденцию. В его творчестве отозвалось изменение общей атмосферы эпохи; не случайно у Андрея Белого, Блока и Горького появляется метафора водоворота истории, безжалостно вытягивающего в себя человека¹. Даже настоящее кажется ему слишком суровым и отнимающим все силы, на будущее у него их как будто не останется.

Однако в рассмотренном приеме есть еще один, едва ли не самый важный момент. Заглядывания героев в будущее в совокупности с их оценкой авторами позволяют обрисовать не только сюжетную стратегию последних и понимание ими смысла жизнеустройства, как он представлен в глубине текста, но и гуманизм русских классиков. Здесь важна многозначность пушкинского слова «жалок тот, кто все предвидит», включающего и значение «печаль, скорбь»². Оно отражает и оттенок сочувствия герою, независимо не только от его статуса, но даже и личностных качеств. Переписчик Башмачкин или князь Болконский, «подлец» Чичиков или страдающий Раскольников, гордый Базаров или нежная Катерина, — любой человек перед лицом будущего вызывает у авторов сочувствие. Так, Тургенев, сюжетно развенчивая и планы, и все представления своего героя о мире, все же «услышал» его прогноз о лопухе на собственной могиле, и в знак сочувствия посадил на ней цветы, «говорящие о вечном примирении и о жизни бесконечной...». А Чехов, безжалостно развенчивающий несостоятельность своих героев, окутал их истории тончайшим лиризмом, даже когда звуком лопнувшей струны не оставил им никакой надежды на будущее.

Возвращаясь к теме школьной программы, хотелось бы сказать следующее. Не акцентируя на уроках литературы различия между реальным миром и неизбежно условным, создаваемым в произведении

¹ В «гелиоцентрическом» романтизме личность «перестала действовать в соответствии только со своей природой; ее природа попала в подчинение иной Природе, иным силам, властно подчинившим ее себе» (*Долгополов Л.* Проблема личности и «водоворот истории» (Александр Блок и Тютчев) // *Долгополов Л.* На рубеже веков. О русской литературе конца XIX — начала XX века. — Л.: Советский писатель, 1985. — С. 122.

² *Фасмер М.Р.* [Электронный ресурс]: Этимологический словарь русского языка. — М.: Прогресс. 1964-1973. — Режим доступа: <http://enc-dic.com/fasmer/Zhalet-4331.html>. — Дата обращения: 31.05.2014.

автором, мы рискуем сформировать в сознании школьников небезопасное сомнение в возможности их светлого будущего и потерять главную составляющую классики: ее гуманизм.

The author put himself in the position of a schoolboy taking the exam in the literature and analyzed different plans of heroes in the works of Russian classics and their evaluation by the authors. A similar literary device is relevant to the problems of literary history, of methods of teaching literature and actualizes issues of psychology of creativity, as well as reveals the humanity of Russian classics.

Keywords: *stories of the future, the author and the hero, Russian classics, psychology of art, literature in school.*

Об авторе:

МОТЕЮНАЙТЕ Илона Витаутасовна — доктор филологических наук, профессор (зам. декана филологического факультета по научной работе) Псковского государственного университета.

В.А. Кошелев (Новгород Великий)

**Будущее «до истории»:
«Снегурочка» А.Н. Островского**

В статье рассматривается «русская утопия» в «весенней сказке» «Снегурочка» А.Н. Островского и представления драматурга об идеальном «доисторическом будущем».

Ключевые слова: творчество А.Н. Островского, «Снегурочка», утопия

Обращение писателя к *будущему* времени — это, по существу, обращение к жанру *утопии*. Утопии, указывает Б.Ф. Егоров, это «учения и книги, авторы которых создавали картину будущего; разумеется, не на основе изучения объективных закономерностей общественного развития, а по принципу долженствования: так должно быть по замыслу автора». С одной стороны, жанр утопии связан с представлением о «желаемом устройстве общества или личности в свете представлений об идеалах»¹.

Жан-Жак Руссо в своих знаменитых трактатах представил «картину доисторического коммунизма». Его парадоксальный ответ в 1749 г. на вопрос Дижонской академии: «Содействовало ли возрождение наук и художеств очищению нравов?» («Просвещение вредно и сама культура — ложь и преступление») предполагал «золотой век» человечества, существовавший «назад нас», в те баснословные времена, когда люди на земле жили по принципам «свободы, равенства, братства» — и не было чреды «исторических» бедствий. Люди жили между собою на условиях «общественного договора» — и были счастливы. История человечества началась с того, что один из людей огородил клочок земли и изрек «Это моё!» — и не нашлось мудрого смельчака, чтобы отвлечь многие поколения от ужасов преступлений, войн, бедствий, порожденных собственностью

Через 120 лет после Руссо А.Н. Островский в «весенней сказке» «Снегурочка» тоже попробовал создать своеобразную утопию: «картину доисторического будущего», заданного в свете «представлений об идеалах». Правда, это представление оказалось далеко от картины «первобытного коммунизма». И с самого начала вышло не очень понятным.

¹ Егоров Б.Ф. Российские утопии: Исторический путеводитель. — СПб., 2007. — С. 3.

Написанная «единым духом» в марте 1873 г. (а уже 11 мая поставленная в Малом театре с музыкой П.И. Чайковского), «Снегурочка» показала крайне неожиданной для эволюции «бытовика» и «сатирика» Островского. В 1917 г. Ф.Д. Батюшков констатировал, что в ряду других пьес драматурга «Снегурочка» воспринималась «ранней и непризнанной ласточкой», «и при ее первой оценке большинство журнальных критиков того времени расписалось лишь в своем критическом убожестве»¹.

Критика приняла «весеннюю сказку» как «какой-то фантастический каприз, расшифрованный от всяких реальных примесей»². Ей отыскана разве что «социологическая» ниша — пьесы, в которой Островский попытался нарисовать некий «идеал» социального устройства, «своеобразную патриархально-либеральную нравственную утопию»³. Непонятой остается и поэтика этой странной «сказки-утопии»⁴, и то, почему «на фоне» таких, вполне «в духе» Островского, пьес, как «Не было ни гроша, да вдруг алтын» (1872), «Поздняя любовь» (1873), «Трудовой хлеб» (1874) — является «сказка-феерия», которая уже в первой постановке была снабжена сложными декорациями, особыми «сказочными» костюмами и изощренными сценическими эффектами (вроде исчезновения растаявшей Снегурочки), рассчитанными на «волшебную» театральную машинерию?

Вот показательное — негативное — ощущение от «Снегурочки», высказанное в письме популярного романиста Г.П. Данилевского к А.С. Суворину: «Уж если что ругать, то новую пьесу «Снегурка» Островского. Там каждая страница просится в пародию, скука непроходимая. Сырья навалено из народных песен, «Слова о полку Игоря» и даже из А. Толстого и Мея — видимо-невидимо. Есть два стихотворных отрывка недурных, да и то отзываются стихами наших прабабок... Ну можно ли было печатать программу балета, феэри, как новая пьеса

¹ Батюшков Ф.Д. Генезис «Снегурочки» Островского // Журнал Министерства народного просвещения. — 1917. — Май. — С. 47.

² Статья С.Т. Герце-Виноградского в «Одесском вестнике» (1873. — № 212). Цит. по: Кашин Н.П. «Снегурочка»: Весенняя сказка в четырех действиях с прологом А.Н. Островского (Опыт изучения) // А.С. Пушкин. А.Н. Островский. Западники и славянофилы. — Труды Всесоюзной библиотеки им. В.И. Ленина. — Сб. IV. — М., 1939. — С. 95—96.

³ Поспелов Г.Н. История русской литературы XIX века (1840—1860-е годы). — Изд. 3-е. — М., 1981. — С. 435.

⁴ См.: Лебедев Ю.В. «Снегурочка», «весенняя сказка» А.Н. Островского // Жанр и композиция литературного произведения. — Вып. 1. — Калининград, 1974. — С. 65; Лотман Л.М. «Весенняя сказка» А.Н. Островского «Снегурочка» // Островский А.Н. Снегурочка. — Л., 1989. — С. 7—64.

Островского? У Некрасова хватило чутья: несмотря на дружбу с Островским, прочел половину его пьесы, бросил и возвратил, сказав: «Скука!» А я прибавлю — крошево из песен Рыбникова и К° — крошево, да еще недоваренное...»¹

В таком же духе высказался и В.П. Буренин в «разгромной статье» о новом творении именитого драматурга: «...из-под его реального пера, нарисовавшего столько жизненных образов «темного царства», начали выходить призрачно-бессмысленные образы Снегурочек, Лелей, Мизгирей и тому подобных лиц, населяющих светлое царство берендеев — народа столько же глупого, сколько фантастического. <...> Г. Островский, что бы там ни говорили иные его поклонники, всегда был только художник-сатирик. Он в своих комедиях постоянно является выразителем темных сторон русской действительности. В этом существенное значение его таланта и деятельности. Что же мудреного, если он, покорясь бездельным стремлениям современного прогресса, выступает на новые, совсем несвойственные ему пути так неудачно, так почти нелепо?»²

Находившийся во Франции И.С. Тургенев (относившийся к Островскому с оттенком соперничества), прочитавши «худой отзыв» Буренина, «принялся немедленно за чтение «Снегурки» — и во всяком случае пленен красотой и легкостью языка!»³ Понравилась «весенняя сказка» и Чайковскому, который с удовольствием вспоминал о том воодушевлении, в котором он «в три недели без всякого усилия» написал музыку к спектаклю: «Это одно из любимых моих детищ <...> Мне кажется, что в этой музыке должно быть заметно радостное весеннее настроение, которым я был тогда проникнут»⁴.

Однако при определении места и цели написания «весенней сказки» частенько возникали «непонятки». Почему «бытовик» Островский взялся за странное описание быта «фантастического» народа? Зачем это потребовалось?

И.А. Гончаров в набросках критической статьи об Островском оценил «Снегурочку» как «преддверие к историческим галереям» драматурга⁵. Но в «весенней сказке» как будто вовсе не стоит вопроса об

¹ Цит. по: *Лакин В.Я.* А.Н. Островский. С. 463 (где приведено по автографу РГАЛИ).

² Санкт-Петербургские ведомости. — 1873. — 11 сентября. — № 250.

³ *Тургенев И.С.* Письмо к Е.И. Рагозину, 28 сентября (10 октября) 1873 // Полн. собр. соч. и писем. — Письма. — Т. X. — М.-Л., 1965. — С. 157.

⁴ *Чайковский П.И.* Переписка с Н.Ф. фон-Мекк. — М.-Л., 1935. — Т. 2. — С. 262—263.

⁵ *Гончаров И.А.* Собр. соч. в 8 т. — Т. 8. — М., 1955. — С. 162.

истории: нет ни малейшей «привязки» ни к конкретному времени, ни к определенному месту. Это не характерно для Островского, который и в своих «хрониках», и в исторических драмах стремился к предельной конкретности.

Ф.Д. Батюшков в специальном исследовании о генезисе «Снегурочки»¹ сделал упор на ее «фольклоризме» и «этнографизме». Он связал пьесу со знаменитой книгой А.Н. Афанасьева «Поэтические воззрения славян на природу», в которой были помещены рассуждения о мифопоэтических корнях языческого культа Ярилы и «нашего народного сказания о Снегурке»². В этом случае «фольклоризм» пьесы приобретал оттенок, свойственный представлениям «мифологической школы», и наполнялся особым смыслом. Но сам Островский, как кажется, не особенно вникал в детали этого славянского культа: в щельковском дневнике 1867 г. он определил как «Ярилин день» воскресный «троицын день», который в том году приходился на 11 июня³ — в то время, как языческий Ярилин день — «праздник летнего поворота солнца» — приходился, по Афанасьеву, на 24 июня.

При этом сам Островский, кажется, видел в своей «весенней сказке» какой-то особенный смысл. В своем «обидчивом» письме к Некрасову (отказавшемуся дать нормальный гонорар за новую пьесу) он сдержанно, но решительно заявил, что «Снегурочка» — это «дорогой мне труд», пьеса, которая не может быть отнесена к числу «заурядных»⁴. Позднее, встретившись со Львом Толстым (которому «Снегурочка» тоже не понравилась), он активно защищал ее, говорил, что «и у Шекспира есть рядом с серьезными — сказочные», приводил в пример «Сон в летнюю ночь»⁵. Автор как бы призывал воспринять его новое создание под нетрадиционным углом зрения.

К.С. Станиславский, постановщик знаменитого спектакля в Московском Художественном театре (1900), оценил создание Островского в духе модного тогда символизма: «Снегурочка» — сказка, мечта, национальное предание, написанное, рассказанное в великолепных звучных стихах Островского. Можно подумать, что этот драматург, так называемый реалист и бытовик, никогда ничего не писал, кроме чудесных стихов, и ничем другим не интересовался, кроме чистой поэзии

¹ Батюшков Ф.Д. Генезис «Снегурочки» Островского. — С. 47—66.

² См.: Афанасьев А.Н. Поэтические воззрения славян на природу. — М., 1995. — Т. 1. — С. 219—237; Т. 2. С. 323—327.

³ Островский А.Н. Полн. собр. соч. — Т. 12. — М., 1952. — С. 264.

⁴ Переписка Н.А. Некрасова. — М., 1987. — Т. 2. — С. 130.

⁵ Маковецкий Д.П. Яснополяские записки // Лит. наследство. — 1979. — Т. 90. — Кн. 2. — С. 350.

и романтизма»¹. Но ведь это только «можно подумать» — на самом же деле Островский много чего написал и много еще чем интересовался!

«Весеннюю сказку» Островского восприняли как «парадокс», который в системе рационалистического мышления XIX столетия казался не очень уместным. Его можно было воспринять всерьез разве как некий мифотворческий символа, обусловленный исходным «природо-подобием» человеческого бытия: «Полна чудес могучая Природа!».

Между тем, нетрудно заметить, что в этой «весенней сказке» почти отсутствуют собственно «сказочные» сцены и персонажи. Персонифицированы лишь некоторые персонажи языческой мифологии: Весна-Красна, Дед-Мороз, Леший (дух леса). Но они живут отдельно от мира людей, и люди их не боятся: «Вот невидаль какая» (VII, 381). Мир людей при этом наделен важными особенностями мира, *существующего «вне Истории»*.

«Снегурочка» открывается указанием на место и время «доисторического» действия: «*Действие происходит в стране берендеев в доисторическое время. Пролог на Красной горке, вблизи Берендеева посада, столицы царя Берендея. Первое действие в заречной слободе Берендеевке. Второе действие во дворце царя Берендея. Третье действие в заповедном лесу. Четвертое действие в Ярилиной долине*» (VII, 365).

Указание на «доисторическое время» родственно рассуждениям из трактатов Руссо (который тоже апеллировал «доисторическими» вероятностями). Но мир неведомой «страны берендеев» не соответствует руссоистской идиллии бытия «первых людей».

В этом мире, например, налицо явное *социальное расслоение*. Мороз соглашается поселить дочку среди людей лишь на том условии, что та будет жить «в семье бобыльской»: «...парням / Корысти нет на бобылеву дочку / Закидывать глаза» (VII, 374). Бобыль с Бобылихой, живущие в Берендеевой слободе — это, применяя современные обозначения, семейство «бомжей». Ср. определение «*бобыля*» в словаре В.И. Даля: «пролетарий, крестьянин, не владеющий землею не потому, чтобы занимался промыслами, а по бедности, калечеству, одиночеству, небрежению; бестягольный, нетяглый, одинокий, бездомок, бесприютный; бобыль живет в людях захребетником, как в батраках, сторожах, пастухах <...> Бобылиха, жена бобыля <...> бездомная и бедная вдова,

¹ *Станиславский К.С.* Моя жизнь в искусстве // Собр. соч. в 8 т. — Т. 1. — М., 1954. — С. 213.

одинокая, бесприютная, обыкновенно живущая в людях, по задворкам...»¹. Словом, «ни кола, ни двора, ни скота, ни живота» (VII, 380).

Островский называет своих персонажей «бобылями» — хотя у них вроде бы есть и семья, и какая-никакая «своя избенка». Но рядом с их «бедной избой» — «богатая, разукрашенная резьбой изба Мураша» (а рядом еще и «хмельник, и пчельник» его же — VII, 383). Эти самые «бобыли», естественно, завидуют соседскому богатству и сами хотят и разбогатеть, и возвыситься («Пора бы нам пожить и в холе...» — VII, 384): принуждают Снегурочку заманивать богатых женихов и гонят пастуха...

Для Островского в данном случае особенно важно, что его «бобыли» — люди «*нетяглые*»: не привыкшие и не умеющие *работать*. В этом нежелании они как будто схожи со всеми берендеями, которые всегда готовы «по царскому наказу» собираться

На гульбище, на игрище, на позорище
Венки завивать,
Круги водить, играть-тешиться
До ранней зорьки, до утренней.
Напасены про вас, наготовлены
Пива-браги ячные,
Старые меды стоялые... (VII, 383—384)

Не зря же работага Мороз (в прологе) относится к людям как к «глупой породе празднолюбцев», которые умеют «лишь праздники считать да браги парить» (VII, 371) Снегурочка жалуется на «тоску» — Мороз резонно отвечает: «Работай, / Волну пряди, бобровую опушкой / Тулупчик свой и шапки обшивай...» и т.д. Весна представляет совсем иную жизнь дочери среди людей, тоже не тоскливую: «С людьми пожить; подружки нужны ей / Веселые да игры до полночи, / Весенние гулянки да горелки...» (VII, 372).

Ладно бы только бездельники — эти доисторические люди еще и *варвары*. Они как будто язычники — то бишь политеисты, ревнители многобожия, обожествляющие всю природу. Но из всех богов особенно чтут «главного»: «злой Ярило, / Палящий бог ленивых берендеев». Этот бог, с точки зрения Мороза, является варваром, разрушающим плоды культуры: «Топит, плавит / Дворцы мои, киоски, галереи, / Изящную работу украшений, / Подробностей мельчайшую резьбу...» Бог творит это разрушение «в угоду» своим берендеям — а Мороза только «слеза проникает»: «Трудись, корпи, художник, / Над лепкою

¹ *Даль В.И.* Толковый словарь живого великорусского языка. — М., 1978. — Т. 1. — С. 101.

едва заметных звезд — / И прахом все пойдет...» (VII, 373). Отношение «работника» Мороза к «ленивым берендеям» напоминает отношение историка последних лет Рима к варварам-завоевателям.

То есть в социальном и экономическом аспекте берендеи как будто далеки от руссоистского идеала. Но и в иных отношениях устройство их общества далеко от представлений Руссо. Ими, например, правит «великий царь», живущий в пышном дворце. Сцена второго действия представляет следующий вид из «открытых сеней во дворце царя»: в глубине, за точеными балясами переходов, видны вершины деревьев сада, деревянные резные башни и вышки» (VII, 408). Сам царь «сидит на золотом стуле», занимается своим «хобби» («расписывает красками»); его развлекают «скоморохи», «гуслиеры», «царские отроки». Ближний боярин приветствует его как положено: «Великий царь счастливых берендеев, / Живи вовек! От радостного утра, / От подданных твоих и от меня / Привет тебе!...» (VII, 411).

В самом царстве «всё благополучно», «народ не голоден», «не грабит по дорогам» - но, как водится «воруют понемножку» (царь считает, что «грех неправого стяжания по мелочи не очень-то велик» — VII, 412). Когда же возникает необходимость собрать весь народ на царский двор, царь приказывает звать всех «по чинам» («Чтоб каждому *по чину величанье*» VII, 420). И выясняется, что в народе есть «государевы люди, бояре, дворяне, боярские дети», «гости торговые», «дьяки, подьячие, парни горячие» (VII, 420-421) и т.п. — весь набор государственной российской «справы». Этот собравшийся «по чинам» народ исполняет «величальную» своему царю, подозрительно напоминающую современные Островскому «славы» Александру II Освободителю:

Да здравствует премудрый,
Великий Берендей,
Владыка среброкудрый,
Отец земли своей!
Для счастья народа
Богамы ты храним,
И царствует свобода
Под скипетром твоим! (VII, 430)

Ср. аналогичную «славу» Александру II из «Кому на Руси жить хорошо» Некрасова:

Славься народу
Давший свободу,
Дело любви,
Господи правый!

Счастьем и славой
Благослови!..¹

Свобода, дарованная Александром II, была свободой экономической и социальной. Царь Берендей возвещает своим подданным свободу семейную и нравственную: «Не терпит принужденья *свободный* брак» (VII, 424). Эта свобода тоже продиктована насущными требованиями: бог, которому поклоняются берендеи, Ярило, «сердит на нас» из-за «остуды» и отсутствие «горячности любовной». Для избавления от божественного гнева царь предлагает простой выход: в Ярилин день, на праздник встречи солнца

Велим собрать, что есть в моем народе,
Девиц-невест и парней-женихов
И всех зараз союзом неразрывным
Соединим... (VII, 415)

Но такая «брачная торжественная песнь» как будто невозможна без «принужденья»: это тут же демонстрирует царю явившаяся «обиженная» Купава, нарисовавшая ситуацию своего «любовного треугольника» с Мизгирем и «разлучницей» Снегурочкой. Берендей в конце концов придумывает хитроумную интригу, которая разрешается совсем не так, как задумалась. И, в конце концов, искомая гармония восстанавливается смертью двух жертв:

Снегурочки печальная кончина
И страшная погибель Мизгиря
Тревожить нас не могут; Солнце знает,
Кого карать и миловать. Свершился
Правдивый суд!.. (VII, 456)

Ставшие жертвами Снегурочка и Мизгирь — чужие для берендеев. Снегурочка — это, по существу, «нежить», «Мороза порожденье», не умеющая жить людскими чувствами. А «торговый гость» Мизгирь, как отметила Л.М. Лотман, пришедший извне «балладный» персонаж, близкий «поэтическим героям таких произведений, как «Песня про купца Калашникова» Лермонтова» — прежде всего Кирибеевичу, который «вышел из-под опеки естественной нравственности своего общества, а другой, более высшей, более человеческой, не приобрел» (VII, 541). Такого рода «басурманин», живущий исключительно «вольным хотением», Мизгирь вполне соответствует своему имени.

¹ Некрасов Н.А. Полн. собр. соч. и писем в 15 т. — Т. 5. — Л., 1982. — С. 582.

Ср. у Даля: *мизгирь* — «земляной, злой паук, тарантул»: «Мизгиря убьешь — сорок грехов сбудешь»¹. Это, в сущности, тоже «нежить».

Словом, представление Островского об идеальном «доисторическом» обществе оказывается достаточно далеким от «просветительских» представлений — и включает в себя прежде всего систему воззрений на этот предмет *русского обывателя*. Станислав Рассадин в книге «Русские» так и назвал главу о великом драматурге: «Свои люди, или Русский обыватель». Основной тезис этой главы: «Русского человека, российского обывателя, тем-то и интересного, что — обывает и именно здесь, у себя, в свое время, Островский как раз и вернул из области “духов” в простую, земную Россию»².

В «земной» России представление о «безвластии» не связано ни с чем хорошим: большая страна непременно должна кем-то управляться. В идеале этот «правитель» — самодержец, предстательствующий от всего народа перед богами (или — перед Богом)! И всеобщего экономического равенства тут ловить нечего: «богатые» и «бедные» появляться сами собой — такова природа человеческая. И социальное равноправие тоже кажется ему неприемлемым — здесь Островский вполне солидарен с пушкинским Иваном Петровичем Белкиным: «В самом деле, что было бы с нами, если бы вместо общеудобного правила: *чин чина почитай*, ввелось в употребление другое, на пример: *ум ума почитай?* Какие возникли бы споры! и слуги с кого бы начинали кушанье подавать?»³ Представление о «равноправии» пришло из некоторых театральных постановок — той же постановки Станиславского 1900 г.: там берендеи оказываются единой «толпой», которая даже и спит вповалку, вместе с царем... У Островского не отмечено ничего подобного.

Пожалуй, берендеи имеют только одну счастливую данность, действительно, желанную: это — *общество без войны*. Слепые гусяры, появляющиеся в начале второго действия, рисуют страшные картины войны, развернувшейся по всей земле: «мрак безрассветный», «ржание коней», «кольчатые брони», «плачут жены», «милые гибнут», «кровавые трупы» — и на этом фоне «страна берендеев», которая «миром красна»: «веселы грады», «радостны песни» (VII, 409—410). Отчего это?

То ли оттого, что берендеи так глубоко забрались в свои леса (где даже Леший — «эка невидаль»), что никакие враги их найти не могут? То ли потому, что они настолько «природоподобны», что даже и не хотят знать о войне ничего (даже и «подписчики» украшают их палаты

¹ *Даль В.И.* Толковый словарь... — Т. 2. — С. 325.

² *Рассадин Ст.* Русские, или Из дворян в интеллигенты. — М., 1995. — С. 339.

³ *Пушкин А.С.* Полн. собр. соч. — Т. VIII. — АН СССР, 1938. — С. 98.

лишь «лазоревыми цветами» и «травами зелеными» — VII, 411). То ли это мирное состояние оказывается какой-то важной частью нравственной свободы, насаждаемой царем?

Во всяком случае, бытие без войны и без серьезной вражды — это тот главный показатель «доисторического будущего», который, по Островскому, определил все основные данности бытия русского обывателя и вековую его мечту. В «русской утопии» его нет и не может быть ни экономического, ни социального равенства, ни общественной собственности, ни отсутствия зависти. Но эта мечта «*миром красна*» — именно это создает основу и саморегуляции общества, и раздумий о значимости любви, и изживания «нежити».

The article is devoted to the "Russian utopia" in "springtime tale" the snow maiden" by A. Ostrovsky and presentation of the playwright about the ideal "prehistoric future."

Keywords: A.N. Ostrovsky's creativity, "Snow Maiden", utopia.

Об авторе:

КОШЕЛЕВ Вячеслав Анатольевич — доктор филологических наук, профессор кафедры русской литературы Новгородского государственного университета им. Ярослава Мудрого.

**Будущее падших героинь Достоевского:
прогнозы и реальность**

В данной работе рассматриваются различные варианты будущего падших женщин в творчестве Ф.М. Достоевского. В результате выявляется три возможных сценария: 1) физическая гибель; 2) существование в некоем неопределенном социальном положении, что более характерно для позднего периода творчества; 3) «воскресение» героини, как правило, через разделение чужого страдания и отъезд на периферию цивилизации.

Ключевые слова: Достоевский, падшие женщины, будущее.

В своем творчестве Достоевский многократно обращался к изображению так называемых падших женщин, т.е. тех, которые, вольно или невольно, вступили в греховную, не одобренную Церковью связь с мужчиной и тем самым заняли в обществе маргинальное положение. «Словарь устаревших слов русского языка» под ред. Р.П. Рогожниковой, Т.С. Карской дает следующее определение этому понятию: «*Падшая женщина*. Женщина, утратившая репутацию порядочной вследствие порочного поведения»¹. О феномене падшей женщины в русской литературе писали такие исследователи как О. Матич², И.П. Бакалдин³ и Н.Н. Мельникова⁴.

Н.Н. Мельникова выявила следующую модель, являющуюся архетипическим ядром текстов о падших (погибших) женщинах: «*падение — раскаяние — страдание — искупление — спасение*». В данной работе предполагается проследить, как реализуется эта сюжетная схема на примере произведений Ф.М. Достоевского.

¹ Рогожникова Р.П., Карская Т.С. Словарь устаревших слов русского языка. По произведениям русских писателей XVIII—XX вв. — М., 2005. — С. 486.

² Matich O.A. Typology of Fallen Women in Nineteenth-Century Russian Literature // American Contributions to the Ninth International Congress of Slavists (Kiev, 1983). — Vol. 2 (Literature, Poetics, History) — Columbus: Slavica, 1983. — P. 325–343.

³ Бакалдин И.П. Homo prostiutus в русской литературе рубежа XIX—XX веков: этико-экзистенциальный и художественный аспекты: Диссертация ... к. ф. н. — Пятигорск, 2002.

⁴ Мельникова Н.Н. Архетип грешницы в русской литературе конца XIX—начала XX века. Диссертация ... к. ф. н. — М., 2011.

Роман «Бедные люди» заканчивается тем, что Варя Доброселова выходит замуж за своего соблазнителя господина Быкова и уезжает в его степное имение. Честь Вари таким образом оказывается восстановлена, а модель, выявленная Н.Н. Мельниковой, реализована на практике. «Все свершилось. Выпал мой жребий; не знаю какой, но я воле господя покорна»¹ (1; 106), — пишет она и добавляет: «Моя душа так полна, так полна теперь слезами. Слезы теснят меня, рвут меня. Прощайте» (1; 106). Это пугает Девушкина, готового бежать за каретой Вари «покамест дух из него не выйдет» (1; 107). «Вы там умрете, вас там в сыру землю положат; об вас и поплакать будет некому там!» — пророчит он (1; 107). Девушкин готов на все, чтобы не допустить отъезда Вари, который, как он уверен, станет для нее гибельным.

Однако прав ли он? Как утверждает Т.И. Печерская, в финале романа в Девушкине берет верх «явно не только <...> отеческое отношение»², суждения его не бескорыстны. В действительности нет никаких оснований полагать, что в замужестве Варю ждет смерть. Слезы ее — естественные слезы от расставания с привычной, хоть и несчастливой, жизнью, а страх — понятный страх перед будущим. Однако героиня вполне верит в то, что это будущее возможно. «Вот и кончилось это время! Я мало отрадного унесу в новую жизнь из воспоминаний; тем драгоценнее будет воспоминание об вас» (1; 106).

Впрочем, все это только предположения и мечты, как сложится в действительности жизнь Вари Быковой, читателю неизвестно. Еще более неопределенна и таинственна судьба другой падшей героини Достоевского, Катерины из повести «Хозяйка» (1847). Катерина — одна из самых демонических героинь в творчестве писателя. Она бежит из отчего дома с Муриным, фактически выступая пособницей в убийстве родителей. Затем с молчаливого согласия Катерины совершается убийство ее названного жениха Алеши. Случившееся многократно отягощается также тем, что Мурин является любовником матери Катерины, а возможно, и ее настоящим отцом. Главный герой повести Ордынов мечтает спасти «ненаглядную голубицу», но это ему не удастся, видимо, в силу мечтательности и слабости натуры. В конце повести он узнает, что в доме, где жили Мурин и Катерина, обнаруже-

¹ *Достоевский Ф.М.* ПСС в 30 т. — Л.: Наука, 1972—1990. Здесь и далее ссылки на это издание даются в квадратных скобках, где первое число обозначает том, а второе страницу.

² *Печерская Т.И.* Загадочная Федора (Об одной из авторских проекций в романе Ф.М. Достоевского «Бедные люди»). — [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://kniga.websib.ru/text.htm?book=26&chap=1> — Дата обращения: 22.04.2014.

на шайка воров, притон. Мурин же «ровно за три недели уехал с женой к себе, в свое место» (1; 320). Вопрос о том, входил ли он в шайку и какова была дальнейшая судьба Катерины, остается открытым. Ясно лишь, что модель *«падение — раскаяние — страдание — искупление — спасение»* в данном случае оказывается не полностью реализована.

Туманно и будущее Наташи Ихменевой («Униженные и оскорбленные»). Казалось бы, эта героиня до дна испивает чашу страдания, пройдя через все мыслимые муки после того как покидает отчий дом ради любимого. И рядом с ней типичный «спаситель», Иван Петрович, готовый предложить руку и сердце как только она пожелает. Финал романа оптимистичен, Наташа говорит о том, что все события этого года были только сном и сожалеет, что она разрушила счастье рассказчика (3; 442), однако пролог перечеркивает финал. Иван Петрович пишет свои записки, умирая на больничной койке, одинокий, всеми оставленный. Где же та Наташа, заботе о которой он посвятил прошедший год? В тексте романа ее отсутствие никак не объясняется. Возможно, причина этого противоречия в особой судьбе «Униженных и оскорбленных», которые публиковались в журнале частями, по мере написания. Такой способ создания мог нарушить целостность замысла.

В «Записках из подполья», кажется, модель *«падение — раскаяние — страдание — искупление — спасение»* должна осуществиться. Есть проститутка Лиза, есть повествователь-«спаситель», ведущий душеполезные беседы о прошлом героини, родном доме, семье, детях, о том, что жизнь ее грязна и скоро приведет к гибели, о том, какими в действительности должны быть отношения мужчины и женщины. Речи парадоксалиста проникают в сердце Лизы, она плачет, признавая его правоту, а затем приходит к нему домой. И тут оказывается, что рассказчик вовсе не желает брать на себя ответственность за судьбу этого создания. Классический сюжет о спасении падшей оказывается вывернут наизнанку, а чувства героини грубо попораны. К сожалению, вопрос о дальнейшей судьбе Лизы остается открытым, читателю неизвестно, сумеет ли она вернуться к честной жизни или нет.

Это удастся другой падшей женщине Достоевского — Сонечке Мармеладовой. Конец ее истории, возможно, является наиболее оптимистичным среди судеб всех погибших героинь писателя. Соня следует за Раскольниковым в Сибирь, по мере возможности облегчая там его судьбу, завоевывает удивительное расположение других каторжников, которые обращаются к ней с самыми разными надобностями, зовут «матушкой», а впоследствии воссоединяется с главным героем романа. «Они оба были бледны и худы; но в этих больных и бледных

лицах уже сияла заря обновленного будущего, полного воскресения в новую жизнь. Их воскресила любовь, сердце одного заключало бесконечные источники жизни для сердца другого» (6; 421). Воскресение Раскольникова это и воскресение Сони, причем в ее случае воскресение скорее социальное, в смысле «обеления» имени и возвращения статуса порядочной женщины. Любопытно, что позднее, в «Дневнике писателя», Достоевский еще раз опишет эту ситуацию, которую условно можно назвать «Будущее падшей женщины в Сибири». К этой теме он обратится, говоря о возможной судьбе преступницы Корниловой. «...раз замаравшая свою репутацию женщина никогда уже не восстановит ее: вечное ей презрение, слово укора, попреки, насмешки, и это до самой старости, до могилы. Прозвище особое дадут. А ребеночек ее (девочка) как раз *принуждена* будет наследовать карьеру матери: из дурного дома не найдет хорошего и честного жениха. Но другое дело, если сосланная мать соблюдет себя в Сибири честно и строго: молодая женщина, соблюдающая себя честно, пользуется огромным уважением. Всякий-то ее защищает, всякий-то ей пожелает угодить, всякий-то перед ней шапку снимет. Дочку она наверно пристроит. Даже сама может со временем, когда разглядят ее и уверятся в ней, вновь в честный брак вступить, в честную семью» (26; 105).

Благополучный конец истории Сони был, конечно, во многом программным. Но даже в романе для того, чтобы Соня смогла поехать в Сибирь за Раскольниковым, понадобилась смерть убийцы и растлителя Свидригайлова, завещавшего Мармеладовым свои деньги. Очевидно, на наследство Свидригайлова Соня и живет те восемь лет, пока Раскольников отбывает срок. Даже в романе возвращение героини к честной жизни без материальной помощи извне оказывалось невозможным.

Будущее других падших женщин Достоевского более печально. Настасья Филипповна («Идиот») гибнет от руки своего любовника. Умирает и ее двойник в романе — швейцарка Мари, сбежавшая с офицером. Эта же участь ожидает Лизавету Смердящую («Братья Карамазовы») и «поминутно беременную» Лизавету Ивановну («Преступление и наказание»). Вместе со своим незаконнорожденным ребенком умирает Мари Шатова («Бесь»). Погибает Лиза Тушина, пострадавшая от того же, кто был отцом ребенка предыдущей героини. В не вошедшей по цензурным соображениям главе «У Тихона» кончала жизнь самоубийством растленная Ставрогиным девочка Матреша. Образ этот, конечно, тесно связан с девочкой — жертвой Свидригайлова, чьим концом было также самоубийство.

Впрочем, не следует говорить о том, что будущее падших героинь Достоевского разворачивается по двум сценариям — «воскресение» или гибель, хотя они и наиболее распространены (в особенности последний). Существует ряд примеров, когда падшей уготовливается иная судьба, лежащая где-то между двух крайних вариантов. В основном это героини произведений 70-х гг., что является отражением объективных изменений, происходящих в обществе, а именно общей либерализации взглядов, распространению практик развода, гражданского брака, увеличению числа добрачных связей. «Падение» женщины, т. е. отступление от общепринятой социальной нормы, перестает быть явлением исключительным, а поэтому и последствия его чуть менее тяжелы.

Ярчайшим примером в этом отношении является Софья Андреевна Долгорукая, мать главного героя романа «Подросток» (1875). Это дворовая девушка, ушедшая от законного мужа к своему господину, помещику Версилону и прижившая от него двух детей. Версилон два десятилетия то убегал от нее, то вновь возвращался, но насовсем оставить не мог. В конце романа этот евроориентированный помещик-либерал обращается к религии, даже пробует говеть, однако вопрос о венчании с гражданской женой так и не решен. Характерно, что их общая дочь Лиза отчасти повторяет судьбу матери, она, девушка невысокого социального статуса, незаконнорожденная, беременна от князя Сергея. В эпилоге подросток сообщает, что князь Сергей умер, а Лиза потеряла ребенка. «Ее будущее — загадка, а теперь я и взглянуть на нее не могу без боли», — говорит он (13; 451).

Наконец в последнем романе Достоевского, «Братьях Карамазовых» (1880) мы видим огрубленную реинкарнацию Настасьи Филипповны — Грушеньку. Обманутая в юности офицером, она сожительствует с купцом, а после его смерти за ее благосклонность готовы бороться Федор и Дмитрий Карамазовы. И вновь «воскресение» героини должно состояться через подвиг разделенной сибирской каторги. К несчастью, автор не успел написать продолжение, но судя по всему, Грушенька должна была последовать за Дмитрием, как Сонечка за Раскольниковым.

Таким образом, можно констатировать, что будущее падших героинь Достоевского обычно развивается по одному из трех сценариев:

- 1) физическая гибель (наиболее распространенный исход);
- 2) существование в некоем неопределенном социальном положении, что более характерно для позднего периода творчества;

3) «воскресение» героини, как правило, через разделение чужого страдания и отъезд на периферию цивилизации (Варя Доброселова — «степь», Соня Мармеладова и Грушенька — Сибирь).

Модель «падение — раскаяние — страдание — искупление — спасение» как архетипическое ядро текста безусловно потенциально присутствует в любом произведении о падшей, однако в полном виде на практике осуществляется редко.

This paper discusses the various variants of the future of fallen women in the works by F. Dostoevsky. As a result, it was revealed three possible scenarios: 1) physical death; 2) the existence in some indeterminate social status, which is more typical for the late period of creativity; 3) "resurrection" of the heroine, usually through sharing another's suffering and leaving in the periphery of civilization.

Keywords: *Dostoevsky, fallen women, the future*

Об авторе:

ЗИМИНА Наталья Юрьевна — аспирант кафедры литературы Псковского государственного университета.

С.В. Денисенко (Санкт-Петербург)

Лягушки—путешественники из Осака и Киото, или сюжеты о будущем без будущего

В основу заметок положены наблюдения над автографом стихотворения М. Басе «Старый пруд», анализ народной японской сказки «Две лягушки из Осака и Киото» во временном аспекте и текст В.М. Гаршина «Лягушка-путешественница».

Ключевые слова: время, пространство, сказка, Япония, рукопись, Басе, дзен-буддизм.

Основой для моих размышлений «о будущем» послужил текст японской народной сказки о лягушках из Осака и Киото, не допрыгавших туда, куда они хотели.

Разумеется, мы можем с большой степенью осторожности говорить о принадлежности японского фольклорного текста к определенной философской системе – но мне кажется, что в данном случае связь с философией дзен-буддизма прослеживается без труда. А если так, то категория времени, в отличие от категории пространства, вообще представляется незначимой. «Время» в дзен-буддизме легко подменяется «пространством», и перейти из «настоящего» в «будущее», как мне представляется, осуществляется буквальным «шагом» («я иду»), а не существованием во времени, не его проживанием («я проживаю»).

Два слова о том, почему (в контексте нашей конференции о «времени») сказка, о которой пойдет речь, именно «японская», а не, например, «китайская». Из двух доминирующих в дальневосточной культуре философских систем (дзен-буддизм (чань-буддизм) и даосизм), именно дзен «прижился» в Японии, даосизм же оказался там практически чуждым.

Но как раз в даосизме категория времени считается едва ли не первостепенной. Для даоса обретение бессмертия (вечного «будущего») является важной, если не первостепенной задачей. В японской дзен-философии категория времени в большой степени нивелирована. В ограниченных рамках мне только позволительно подчеркнуть это и сослаться на китайские трактаты, такие как, например, «Дао-дэ-дзин», «Чжуан-дзы», «Ле-цзы», «Баопу-дзы». Одним словом, в китайской даосской интерпретации, скорее всего, наша японская сказка о лягушках выглядела бы совсем по-другому — сюжетом о перспективном будущем, если не о вечности.

Но и сейчас я не перейду к тексту сказки о японских лягушках. Для ее осмысления нам понадобится классическое (но в свое время нова-

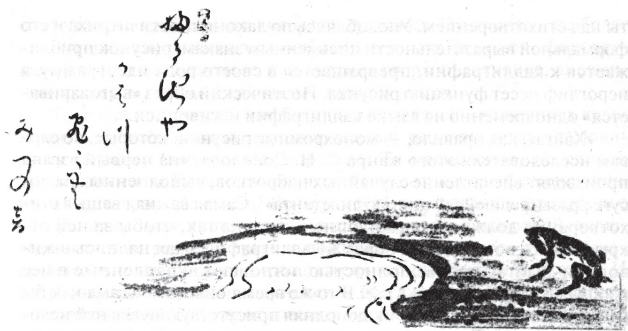
торское) стихотворение Басё (1680-е гг.), по известности в истории литературы сравнимое, наверное, с пушкинским «Я помню чудное мгновенье...»:

Старый пруд.
Прыгнула в воду лягушка.
Всплеск в тишине.

(Пер. В.Н. Марковой)

Толкований этого текста — великое множество, в том числе и в русской японистике. Автор процитированного перевода, ставшего для русского читателя классическим, В.Н. Маркова, давала одно из них.

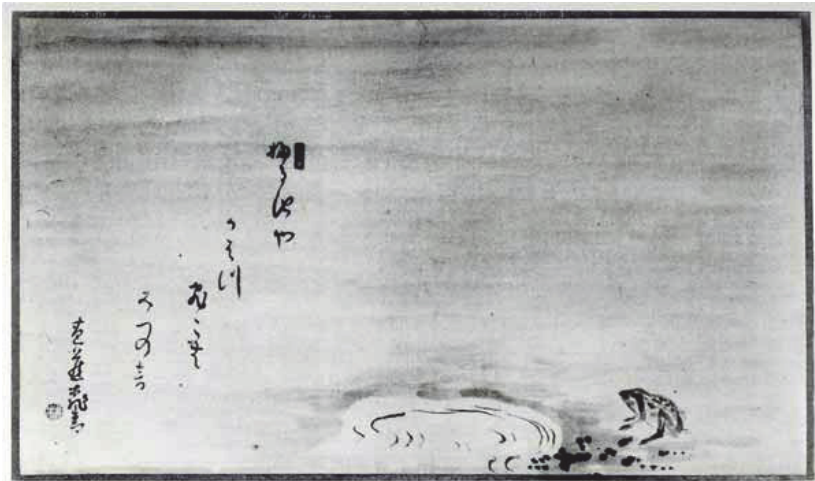
Существует автограф, на котором написанное стихотворение сопровождается рисунком. В моих заметках я собирался прибегнуть к нему, полагая, как и многие, что это рисунок Басё. Мое ошибочное мнение было основано на ошибочной, в свою очередь, атрибуции этого автографа Басё, известной мне по книге «Haiku painting» Л. Золброда (1982)¹. Вот он:



Подписи на нем не стоит. В сравнении с другими, известными мне автографами Басё, этот рисунок, как, впрочем, и эта каллиграфия, нарочито грубы и просты (а Басё обладал прекрасной китайской техникой рисунка и каллиграфии). Он выполнен в стилистике «хайга», живописно-поэтического жанра, где «небрежный» рисунок дополняет стихотворение.

Однако, как оказалось, существует еще один рисунок «Старый пруд», выполненный, похоже, той же рукой. Но здесь уже есть подпись — и эта подпись не Басё, а другого человека. Однако в русском Интернете на многих сайтах он фигурирует как «автограф Басё». Вот он:

¹ Zolbrod L. Haiku painting. — San-Francisco, New York, Tokio, 1982.



Видимо, Л. Золброду и другим исследователям при атрибуции первого рисунка без подписи был еще не известен второй рисунок, с подписью.

Между тем, именно этот рисунок приоткрывает, как мне представляется, вторые, третьи и прочие смыслы в прочтении стихотворения Басё. Далее я буду называть его «рисунок лягушки», чтобы окончательно не запутать аудиторию.

Что же мы видим в рисунке? Полную противоположность с написанными строками! Где здесь прыжок лягушки? Она благополучно сидит себе на берегу прудика и только собирается прыгнуть! Хорошо, пусть это будет иллюстрацией к первому стиху: «Старый пруд». Но одновременно – мы видим на рисунке и состоявшийся прыжок («Всплеск в тишине»): несколькими энергичными штрихами показаны разводы на пруду. В рисунке (в сочетании со стихами) нам предьявлены все три вида времени: прошедшее, настоящее и будущее.

Но не кажется ли, что это неважно для автора? Не только «три вида времени», но и сама категория времени? А ведь в рисунке есть всё, что обозначено в стихотворении: и старый пруд, и лягушка, и всплеск в тишине. **НО: там нет прыжка.**

Существует множество иллюстраций к этому стихотворению. Обычно художники изображают лягушку прыгающей, точно воспроизводя сюжет стихотворения: лягушка прыгнула (она уже под водой), показан и всплеск (брызги и круги на воде). Но смысла произведения подобные иллюстрации не передают. Хотя бы потому, что здесь зафиксировано только одно время — *настоящее*.

Запомним это и, наконец, приступим к лягушкам из Осака и Киото (эту сказку я буду цитировать в переводе В.Н. Марковой).

Завязка ее в том, что случилась ужасная жара в двух этих городах, расположенных неподалеку друг от друга. И решила тогда лягушка из Киото отправиться в ближайший город Осака: «Осака, говорят, оживленный город, и море там близко! Хочется мне посмотреть на море. — И отправилась лягушка из Киото в Осака. Но в Осака тоже стояла засуха. Вода даже в лотосовом пруду пересохла. Лягушка, что там жила, целыми днями смотрела на безоблачное небо и, наконец, сказала с досадой: — Нельзя больше оставаться в Осака! Киото — столица Японии, наверное, там много интересного. — И лягушка из Осака отправилась в Киото».

Итак, уже в зачине сказки слушатели понимают, что будущего (во всяком случае, счастливого будущего) для персонажей нет — картинка конца путешествия нарисована: везде плохо. Разумеется, лягушки этого не понимают: они руководствуются житейским правилом: «хорошо там, где нас нет». Травелог обеих лягушек мог бы оказаться законченным (и слушатели этого ожидают!), если бы они не встретились на горе Тэннодзи, что стоит на полпути между Осака и Киото...

Лягушки рассказали друг другу о плохих условиях жизни в своих городах. «Но обе не решались верить друг другу, пока не посмотрят собственными глазами. — Ну-ка, я посмотрю с вершины горы на Киото, — сказала лягушка из Осака. — И я тоже посмотрю на Осака, — отозвалась лягушка из Киото. Тут обе лягушки поднялись на задние лапки, и давай тарачить свои большие глаза. Лягушка из Киото старалась получше рассмотреть Осака, а лягушка из Осака, конечно же, хотела увидеть столицу. Вдруг лягушка из Киото крикнула: — Что такое! Этот хваленый город Осака похож на Киото как две капли воды! Болтали: “Там море, там море!” А его и не видать! Лягушка из Осака тоже завопила: — Какое безобразие! Болтали: “Ах, Киото, ах, столица!” Я и думала, что там красивые сады, чудесные здания, и что же! Киото просто второй Осака. — Ну, если Киото так похож на Осака, что же в нем интересного? — Ну, если Осака так похож на Киото, что же в нем хорошего? Обе лягушки решили, что дальше идти не стоит».

Пока остановимся на этом. Образ лягушки, не видящей дальше собственного носа и «хвалящей свое болото» восходит к знаменитой дзэнской притче из «Чжуан-цзы» о лягушке и черепахе, «обитавшей в Восточном Океане» (цитирую в переводе В.В. Малявина). Лягушка хвалилась перед черепахой своим обиталищем: «“В моей жизни так много удовольствий! <...> Поистине, обладать целой лужей воды и глубоким колодцем, в котором я могу делать всё, что пожелаю, — это

вершина счастья! Почему бы вам не прийти ко мне в гости, не посмотреть, как я живу?» <...> Не успела черепаха из Восточного Океана ступить в колодец левой ногой, как её правая нога уже застряла там. Пришлось ей отползти назад, и тут она рассказала лягушке про свой океан: <...> «Не быть увлекаемым потоком в часы приливов и отливов, не чувствовать волнения, когда вода прибывает или убывает – такова радость жизни в Восточном Океане»». Итог этой притчи таков: «тот, кто, не умея распознать смысл утончённейших речей, старается как можно выгоднее для себя устроиться в жизни, не похож разве на ту лягушку из колодца?»

Японские лягушки, казалось бы, не такие филистеры, как китайская лягушка: они пытались познать новое, но увидели в результате каждая свое болото. Неожиданно это объясняется в японской сказке физиологической деталью: «Потому что глаза у лягушек на спине, и когда они поднялись на задние лапки, то стали *смотреть не вперед, а назад*».

Лягушки в буквальном смысле слова глядели не на свое будущее, а на свое прошлое.

Потом они вернулись каждая в свое родное место и критиковали другой город, который они якобы увидели: «Вернулась лягушка из Киото домой в свой колодец и принялась рассказывать: – Никакого моря на свете нет! А лягушка из Осака снова поселилась в пруду и с тех пор учила своих деток: — Киото, что наш Осака! Одна слава, что столица, а на деле такой же маленький городишко!»

И всё получилось как на «рисунке лягушки»: лягушка так и осталась сидеть перед прудом, в который она якобы прыгнула.

Наши лягушки оказались не путешественниками — они не достигли цели своего путешествия (*будущего*) и благополучно вернулись в свое *прошлое*, которое теперь и сделалось их *настоящим*. Правда, для этого переместились в пространстве (дорога до горы Тэннодзи и обратно), но это перемещение оказалось бессмысленным.

«Лягушка-путешественница» В.М. Гаршина (1887) была столь же неуспешной в преодолении инерции прошлого и настоящего. Она, как и ее японские соплеменники, тоже захотела лучшей жизни, переместиться в сказочное будущее — на юг, где «тепло», «такие славные болота», «какие там червяки», «целые тучи мошек и комаров». Впрочем, она и так поживала не дурно: «сидела в болоте, ловила комаров да мошку, весною громко квакала вместе со своими подругами».

Кстати, русская лягушка, в отличие от японских, понимала, где у нее находятся глаза: сначала во время путешествия «вися на прутике, она смотрела назад и немного вверх» и потому переменяла свое положение: «путешественница, чтобы лучше видеть, что делается в пути,

прицепилась спинкой и головой вперед, а брюшком назад». Так что наша лягушка не перепутала бы Осака и Киото!

В результате «необыкновенного способа путешествия на утках», не выдержав испытания тщеславием, «она бултыхнулась в грязный пруд на краю деревни» за много верст от своего дома. Таким образом, она оказалась в условиях намного худших, чем прежде. А ее *сказочное будущее* мгновенно превратилось в *сомнительное прошлое*: она врала своим новым подругам, «как побывала на прекрасном юге, где так хорошо, где такие прекрасные теплые болота и так много мошек и всяких других съедобных насекомых». И собиралась полететь туда снова... Но, как известно, «утки уж никогда не вернулись».

Гаршинская лягушка, перемещаясь в пространстве, как и японские лягушки, не переместилась во времени. Но если японские лягушки никогда больше не попадут в соседние города по причине своего обыательского консерватизма (они уже всё «видели», и там нет ничего хорошего), то наша лягушка не попадет в будущее по независящим от нее обстоятельствам — утки «думали, что квакушка разбилась о землю, и очень жалели ее».

Одна лягушка из стихотворения Басё, как поэтично пишут исследователи, «преодолела вековую печаль». На «рисунке лягушки» она — в *настоящем*, смотрит на всплеск, произведенный ею в *будущем*. Таким образом, по отношению к «всплеску», она самое оказывается в *прошлом*. Всё это вместе взятое для читателя создает ощущение преодоления времени и пространства и обретение гармонии.

Подведем дзэнский итог моим заметкам: ценно не прошлое, ценно не настоящее, ценно не будущее. Гармония обретается преодолением времени.

Старый пруд.

Прыгнула в воду лягушка.

Всплеск в тишине.

The basis of the notes S.V. Denisenko put observations of M. Bashe autograph poem "Old Pond", an analysis of the Japanese folk tale "Two frogs from Osaka and Kyoto" in terms of time and text by V.M. Garshin "Frog-traveler."

Keywords: time, space, tale, Japan, manuscript, Base, zen-buddhism.

Об авторе:

ДЕНИСЕНКО Сергей Викторович — доктор филологических наук, старший научный сотрудник Института русской литературы (Пушкинский Дом) РАН.

Мотив «будущего» в повести А.П. Чехова «Степь» и гоголевская традиция¹

Художественная антропология Гоголя, воплощенная в «Мертвых душах» и «Выбранных местах из переписки с друзьями», рассматривается как литературный источник чеховской концепции будущего, отраженной в повести «Степь»; впервые проводятся параллели между образами Чичикова и Егорушки, сопоставляются финалы произведений, выявляются аспекты полемики Чехова с Гоголем.

Ключевые слова: А.П. Чехов, Н.В. Гоголь, концепция будущего, художественная антропология, русская литература XIX века.

О гоголевских истоках «степного» замысла писал сам А.П. Чехов в эпистолярном автокомментарии к повести 1888 г.: «Я знаю, Гоголь на том свете на меня рассердится. В нашей литературе он степной царь. Я залез в его владения с добрыми намерениями, но наерундил немало»². С тех пор соотнесение чеховской «Степи» с гоголевскими «Тарасом Бульбой» и «Мертвыми душами», в разных ракурсах, с разных методологических, эстетических и идеологических позиций осуществлявшееся отечественными и зарубежными критиками и литературоведами, сохраняет свою актуальность, несмотря на появление иронических суждений по поводу исчерпанности темы и «общих мест, вроде характеристик Гоголя как «степного царя» в литературе, а Чехова как его наследника»³.

Чеховское выражение «степной царь» действительно спровоцировало исследователей на ограничение сопоставительного анализа произведений Гоголя и Чехова рамками пейзажной живописи: степной

¹ Исследование проводится при финансовой поддержке РГНФ и Правительства Тверской области (проект № 14-14-69005 «Проблема литературных связей А.П. Чехова: повесть «Степь» в историко-литературном процессе. Монографическое исследование).

² Чехов А.П. Полное собрание сочинений и писем [Текст] в 30 т. Сочинения в 18 т. Письма в 12 т. / А.П. Чехов; редкол.: Н.Ф. Бельчиков (гл. ред.) [и др.]. — М.: Наука, 1974—1983. — Письма. — Т. 2. — С. 190. — Далее ссылки на это издание приводятся в тексте с указанием серии Сочинений (С) или Писем (П), тома и страниц в скобках.

³ Головачева А.Г. Предисловие к сб.: Чеховские чтения в Ялте. Чехов и Гоголь: К 200-летию со дня рождения Н.В. Гоголя. — Вып. 14. — Ялта, 2009 // http://www.yalta.chekhov.com.ua/start_r.php4?&menu=sbornik14w. — Дата обращения: 25.12.2011.

пейзаж в его типичных подробностях, с его историческим подтекстом¹, цветовая и световая гамма, звуковое оформление, атмосфера, гамма вкусовых ощущений, флора и фауна степи — все эти впечатления в первую очередь оказались объектами внимания литературоведов (начиная с Мережковского и кончая современными аспирантами), заставили многократно и восторженно-одобрительно повторять вывод о чеховском импрессионизме².

Однако, ограничив материал исследования и полученные результаты рамками пейзажной живописи Гоголя и Чехова, критики не увидели глубинную диалогическую связь между двумя писателями, которая существует на уровне онтологии, аксиологии, гносеологии, художественной антропологии, а в рамках последней — в аспекте проблемы воспитания, нравственного совершенствования личности и концепта «будущего». В этих сферах, напротив, Чехова последовательно и тенденциозно противоставляют Гоголю.

Религиозный философ Е. Трубецкой, сравнивая Чехова и Гоголя, полагал, что «Чехов довольствовался изображением эфемерных созданий, которые рождаются, прозябают и исчезают, как мыльные пузыри, не оставляя заметного следа на земле»³. С точки зрения новейших

¹ Первым об историзме чеховского пейзажа в «Степи» говорил М.П. Громов в своих статьях 1960-1970-х гг., в лекциях спецкурса, читавшихся им на филологическом факультете МГУ в 1980-е гг. Эти размышления ученого обобщены в кн.: *Громов М.П.* Книга о Чехове. — М.: Сов. писатель, 1991.

² *Захарова В.Т.* Проза А. Чехова и проблема импрессионизма / В.Т. Захарова // Вопросы русской и зарубежной литературы. — Калуга: КГПУ, 1997. — С. 44—54; *Кузичева А.П.* Земная, подчас горькая и скучная дорога...: [«Мертвые души» Гоголя и «Степь» Чехова] / А.П. Кузичева // Чеховские чтения в Ялте. Чехов и русская литература. — Вып. 4. — М.: Гос. б-ка СССР им. В.И. Ленина, 1978. — С. 32—38; *Кулиева Р.Г.* Реализм А.П. Чехова и проблема импрессионизма / Р.Г. Кулиева. — Баку: Элм, 1988. — 186 с.; *Маевская Т.П.* Чехов во владениях царя степи Гоголя / Т.П. Маевская // Польская литература и культура. — Вып. 7. — Щецин: Изд-во Щецинского ун-та, 1996. — С. 118—123; *Мережковский Д.С.* Полное собрание сочинений в 15 т. / Д.С. Мережковский. — СПб.; М., 1912. — Т. 15. — 531 с.; *Михельсон В.* Певцы русской степи / В. Михельсон // Кубань. — 1976. — № 11. — С. 57—61; *Ничипоров И.Б.* Цветовое и звуковое оформление степных пейзажей в прозе А.П. Чехова / И.Б. Ничипоров // Вестник МГУ. — Сер. 9. — Филология. — 2007. — № 5. — С. 108-114; *Соболев Ю.* Чехов / Ю. Соболев. — М.: Жургазобъединение, 1934. — 336 с. и др.

³ *Трубецкой Е.Н.* Гоголь и Россия / Е.Н. Трубецкой // Смысл жизни / Е.Н. Трубецкой. — М.: Республика, 1994. — 432 с. — С. 327. — Режим доступа: <http://philologos.narod.ru/sophia/etrub/text.htm#glava13>. — Дата обращения: 11.01.2012.

критиков, Чехов и Гоголь несопоставимы и воплощают в себе два противоположных мировоззренческих полюса «на шкале культурно-идеологических ценностей русской литературы XIX века»: Гоголь олицетворяет собой полюс «святости», Чехов — «профанности»¹.

Формальный подход к сопоставлению Чехова и Гоголя ретушируется подчас постмодернистской стилистикой языковой игры (ср. тематику докладов на одной из конференций: В.А. Кошелев. «“Уметь сказать хорошую нелепость”»: (К проблеме “Чехов и Гоголь”»); В.Я. Звиняцковский. «Майская ночь, или Утопленник в вишневом саду»; Н.В. Францова. «”Футлярные” люди Н.В. Гоголя и “мертвые души” А.П. Чехова»; М. Мыре. «”Шинель” Гоголя и “Человек в футляре” Чехова: символизм реализма и реализм символизма»²).

Между тем правы чеховеды, указывавшие на особое место повести «Степь» в творческой эволюции Чехова: это не только и не столько дебют молодого писателя в «толстом» журнале, это не только этапное, переломное произведение, подводящее итоги определенному периоду творческих исканий художника, это еще и вектор будущего развития, это своего рода литературный манифест, программа, раскрывающая взгляды Чехова на искусство, мир и человека. И гоголевское начало в повести «Степь» следует искать на каком-то глубинном смысловом уровне, а не только на поверхности текста.

Конечно, текст чеховской повести тонко и многократно соотнесен с гоголевским словом. Описания брички, дороги, простора, интерьера, портретов персонажей, их речи, мимики, жестов Чехов создает, фактически цитируя Гоголя: «*Что пророчит сей необъятный простор? Здесь ли, в тебе ли не родиться беспредельной мысли, когда ты сама без конца? Здесь ли не быть богатырю, когда есть место, где развернуться и пройти по нему?*» («Мертвые души»)³; «*Что-то необыкновенно широкое, размашистое и богатырское тянулось по степи вместо дороги... <...>. Кто по ней ездит? Кому нужен такой простор?..*

¹ Одесская М. Гоголь и Чехов: Святое и профанное. Диалог с Чеховым / М. Одесская : сб. научных трудов в честь 70-летия В.Б. Катаева. — М.: МГУ, 2009. — С. 320.

² Головачева А.Г. Предисловие [Электронный ресурс] // Чеховские чтения в Ялте. Чехов и Гоголь: К 200-летию со дня рождения Н.В. Гоголя. — Вып. 14. — Ялта, 2009. — Режим доступа: http://www.yalta.chekhov.com.ua/start_r.php4?&menu=sbornik14w. — Дата обращения: 25.12.2011.

³ Гоголь Н.В. Собрание сочинений в 7 т. / Н.В. Гоголь; редкол.: С.И. Машинский [и др.]. — М.: Худож. лит., 1967. — Т. 5. Мертвые души. Поэма. — С. 259. Далее ссылки на произведения Гоголя даются в тексте по этому изданию с указанием тома и страницы в скобках.

Можно подумать, что на Руси ещё не перевелись *громadne*, широко шагающие люди, вроде Ильи Муромца и Соловья Разбойника и что ещё не вымерли *богатырские кони*... И как бы эти фигуры были к лицу степи и дороге, если бы они существовали!» («Степь»; С. 7; 48). (Здесь и далее курсив мой. — С.Н.).

Множество «гоголевских» деталей — бытовых, психологических, символических — в чеховском тексте бросаются в глаза: мебель в доме Мойсей Мойсеича, которая словно приобретена у промотавшихся наследников Собакевича: «Трудно было понять, какое удобство имел в виду неведомый столяр, загибая так немилосердно спинки, и хотелось думать, что тут виноват не столяр, а какой-нибудь проезжий силач...» (С. 7; 31); «вяземские пряники, на которых от давности лет выступила ржавчина» (С. 7; 62); пол в лавке, политый каким-то «фантазером и вольнодумцем» и оттого весь покрытый «узорами и каблистическими знаками» (С. 7; 62) — всем этим Чехов обязан хорошо усвоенным гоголевским урокам, а также русской реалистической традиции в целом, включая Толстого, Достоевского, Салтыкова-Щедрина. Поэтому возникает вопрос: можно ли выделить какую-то доминанту в системе всех этих многочисленных частных соответствий — доминанту, указывающую именно и прежде всего на Гоголя как исток замысла Чехова?

Думается, стоит обратить внимание на главных героев Гоголя и Чехова, т.е. на Чичикова и Егорушку. Концепция главного героя, способности его характеристики, особенности типизации, архитектоника биографического сюжета, основы художественной антропологии — вот точка отсчета, которую использовал Чехов, выстраивая свой диалогический отклик на размышления автора «Мертвых душ».

Казалось бы, персонажи эти несопоставимы: с одной стороны — «подлец-приобретатель», человек средних лет, с другой стороны — простодушный и чистосердечный девятилетний мальчик. Но неожиданно точки соприкосновения обнаруживаются в их биографиях. Предыстория Чичикова, изложенная в 10 главе «Мертвых душ», обычно поражает читателя перечнем хитроумных авантюр и подлостей, осуществленных героем. Меньше внимания читатель обращает на «второстепенные» подробности, с помощью которых Гоголь обосновывает закономерность формирования «подлеца», возможность эволюционного движения, текучесть характера Чичикова, потенциал его преобразования в положительно прекрасного человека в будущем втором томе поэмы.

Прежде чем приступить к описанию приключений Чичикова, Гоголь показывает начало его биографии, используя реализованную метафору «начало жизненного пути». Писатель связывает переход Пав-

луши Чичикова из эпохи детства в эпоху отрочества и юности с «историей одной поездки», а именно — с тем, как Чичиков-старший повез сына в большой город для поступления в гимназию. Историю этой поездки Гоголь излагает в коротком фрагменте, который можно воспринимать как сжатый конспект, использованный позднее Чеховым в качестве плана своей повести: «...и в один день, с первым весенним солнцем и разлившимися потоками, отец, взявши сына, выехал с ним на тележке, которую потащила мухортая пегая лошадка, известная у лошадиных барышников под именем сороки; ею правил кучер, маленький горбунок, родоначальник единственной крепостной семьи, принадлежавшей отцу Чичикова, занимавший почти все должности в доме. *На сороке тащились они полтора дни с лишком; на дороге ночевали, переправлялись через реку, закусывали холодным пирогом и жареною бараниною, и только на третий день утром добрались до города.* Перед мальчиком блеснули неожиданным великолепием городские улицы, заставившие его на несколько минут разинуть рот. Потом сорока бултыхнула вместе с тележкой в яму, которою начинался узкий переулок, весь стремившийся вниз и запруженный грязью; долго работала она там всеми силами и месила ногами, подстрекаемая и горбуном и самим барином, и наконец втащила их в небольшой дворик, стоявший на косогоре с двумя расцветшими яблонями пред стареньким домиком и садиком позади его, низеньким, маленьким, состоявшим только из рябины, бузины и скрывавшейся во глубине ее деревянной будочки... <...> ...Тут жила родственница их, дряблая старушонка, все еще ходившая всякое утро на рынок и сушившая потом чулки свои у самовара, которая потрепала мальчика по щеке и полюбовалась его полнотою. Тут должен он был остаться и ходить ежедневно в классы городского училища. Отец, переночевавши, на другой же день выбрался в дорогу. При расставании слез не было пролито из родительских глаз; дана была полтина меди на расход и лакомства и, что гораздо важнее, умное наставление: «Смотри же, Павлуша, учись, не дури и не повесничай...» (5; 263).

Чехов действительно изобразил в своей повести «историю одной поездки», причем вполне конкретной поездки из числа многих, совершенных Чичиковым в поэме Гоголя, — историю поездки из домашнего, родительского гнезда в губернский город ради ученья в гимназии. Но сюжет, изложенный Гоголем в одном предложении («*На сороке тащились они полтора дни с лишком; на дороге ночевали, переправлялись через реку, закусывали холодным пирогом и жареною бараниною и только на третий день утром добрались до города*»), занял у Чехова около 100 страниц и потребовал от него большого труда и мастерства.

Предельно сжатый ретроспективный показ детства, отрочества и юности Чичикова в «Мертвых душах» служит всего лишь важным дополнением к изображению героя в его настоящем. В чеховской «Степи» иная архитектоника: «чичиковский» этап биографии Егорушки намечается не в прошлом и не в настоящем времени, а в перспекции, в отдаленной и неясной перспективе *будущего*, обозначенной с помощью вопроса: «Какова-то *будет* эта жизнь?» (С. 7; 104).

Чтобы закрепить в читательском восприятии ассоциативную связь образа своего героя с персонажем Гоголя, Чехов в финале повести поддерживает гоголевский контекст, воссоздавая такие подробности, как переправа через реку, долгое плутание по узким грязным городским улицам и переулкам, встреча с хозяйкой, у которой придется жить новоявленному гимназисту: «Обоз стоял на большом мосту, тянувшемся через широкую реку. Внизу над рекой темнел дым, а сквозь него виден был пароход, тащивший на буксире баржу. Впереди за рекой пестрела громадная гора, усеянная домами и церквями; около подножия горы около товарных вагонов бегал локомотив...» (С. 7; 92); Иван Иваныч и Егорушка «долго шли по мощеным улицам, потом шли по улицам, где были одни только тротуары, а мостовых не было, и в конце концов попали на такие улицы, где не было ни мостовых, ни тротуаров» (С. 7; 100); «повернули налево в переулок», где «по обе стороны ... тянулся серый забор», и увидели «большой двор, поросший бурьяном и репейником», «небольшой домик с красной крышей и с зелеными ставнями» и, наконец, «какую-то полную женщину с засученными рукавами», которая «вспыхнула и всплеснула руками», «со всем заплакала», «обняла Егорушку, обозвала его ангельчиком и, заплаканная, стала собирать на стол» (С. 7; 101-103).

И Павлуша Чичиков, сын обедневшего дворянина, и чеховский Егорушка, сын вдовы коллежского секретаря, и Ломоносов, с которым сравнивает Егорушку о. Христофор, повторяют судьбу многих русских мальчиков, которые неизбежно покидают провинциальное родительское гнездо, чтобы вступить во взрослую жизнь, прикоснуться к городской культуре, к просвещению, наукам — к будущему своему и своей страны.

Драматизм этого момента в жизни героя подчеркнуто передают и Чехов, и Гоголь. Узкий грязный переулок, старенький домик, низенький садик, дряблая старушонка-родственница — такая, весьма неромантическая обстановка встречается в большом городе Павлушу Чичикова. Такой же переулок с серыми заборами, грозящими упасть, домик на Малой Нижней улице среди бурьяна и репейника, плаксивая Настасья Петровна Госкунова с «говорящей» по-гоголевски фамилией —

вот в каких психологически значимых обстоятельствах начинается новую жизнь Егорушка. Чехов намеренно ставит своего героя в те же самые социальные условия, что и Гоголь Чичикова. В одном из писем Д.В. Григоровичу, составивших автокомментарий Чехова к повести «Степь», *будущее* Егорушки намечено далеко не благополучным — как и биография Чичикова: «В своей «Степи» через все восемь глав я провожу девятилетнего мальчика, который, попав в будущем в Питер или в Москву, кончит непременно плохим» (П. 2, 190).

Однако все эти параллели Чехов выстраивает для того, чтобы начать переосмысление гоголевской концепции.

Коренное различие между Чеховым и Гоголем обнаруживается в том, как оба писателя осмысливают *будущее* своих героев в момент перехода из детства в отрочество, чем мотивируют их судьбу. Для Гоголя очень важна социальная мотивировка, наряду с нравственной. Гоголю необходимо объяснить, как сложилась натура приобретателя-авантюриста, и он поручает Чичикову-старшему сформулировать идею материального накопления и обогащения, которую Достоевский позже назовет «идеей Ротшильда»: «Смотри же, Павлуша, учись, не дури и не повесничай, <...> а больше всего береги и копи копейку: ... <...> Все сделаешь и все прошибешь на свете копейкой» (5; 263-264). Формирование характера Чичикова происходит в этом русле, в соответствии с этой идеей, глубоко, по словам Гоголя, заронившейся ему в душу. Чичиков – русский Ротшильд, «идея Ротшильда» исключает веру и нравственность, поэтому Гоголь, в первом томе своей поэмы «припрягши подлеца», мечтал во втором томе превратить его в положительного героя.

Чехов сохраняет зоркость и остроту социального зрения. Не случайно он включает в свое повествование повторяющийся мотив денег: пересчетом большого количества банкнот, полученных от продажи шерсти, заняты у него Иван Иванович и о. Христофор; из-за отцовских денег ссорятся друг с другом братья Соломон и Мойсей Мойсеич. Однако этот «денежный мотив» остается у Чехова на периферии образа главного героя — Егорушки, не участвует в создании его характера, хотя и сохраняется в общей картине детских впечатлений мальчика. Мотивировка характера чеховского героя существенно иная, не связанная с капиталом, накопительством, обогащением.

Никто из близких не наставляет Егорушку в чеховской повести на путь приобретательства, разве что Мойсей Мойсеич связывает Егорушкино образование с *будущим* богатством. Чеховский Егорушка фактически «безотцовщина», его воспитывает одна мать, и поэтому он получает совсем другое напутствие, воспринимая его со слезами люб-

ви. Его не поучает папенька, а благословляет священник, благодушнейший отец Христофор Сирийский, который всячески поддерживает в мальчике любовь к учению и добру: «Ты только учишь да благодати набирайся, а уж Бог укажет, кем тебе быть» (С. 7; 98); «Во имя Отца и Сына и Святого Духа... Учись... Трудись, брат... Ежели помру, поминай...» (С. 7; 104).

Таким образом, истоки характера Чичикова связаны с буржуазной моралью. Характер же Егорушки складывается в чеховской повести в более сложной системе мотивировок. В его сознании главными словами оказываются «учение», «труд», «добро», «Бог», «благодать», а отнюдь не «копейка». В чеховской повести налицо иная, чем у Гоголя, концепция главного героя. Чичиков — носитель определенной идеи, а Егорушка — носитель традиции, отеческого предания, любви и благодати.

Основой замысла Чехова следует признать осуществленную им поэтическую расшифровку истории поездки гоголевского героя в детстве из глухой провинции в крупный город. Чехов «залез во владения Гоголя» не только в сфере пейзажной живописи, но и в области человековедения, психологии, философии. Он разработал свою концепцию характера героя и использовал иную, по сравнению с Гоголем, мотивировку. Кроме того, различными оказались авторские позиции писателей.

У Гоголя Чичиков предстает «готовым», «сложившимся» человеком — «сложившимся» в тот самый миг, когда услышал отцовское поучение о копейке. Начиная с этого момента Чичиков всего лишь совершенствует свои навыки приобретателя, принципиально не меняясь в своем нравственном облике. Пользуясь более поздней терминологией Достоевского, можно сказать, что Чичиков — герой-идеолог, а в терминологии Гоголя он человек, обуреваемый «страстью». Гоголь пока только надеется на его преображение, только еще отыскивает способы художественно убедительно показать это чудо нравственного преображения подлеца, но в восприятии читателя Чичиков остается Чичиковым первого тома «Мертвых душ», и именно в таком качестве он входит в историю русской литературы, в ее позднейшие полемические пласты.

Егорушка находится в состоянии развития, роста, он «подросток». Чехов — верный ученик Достоевского, хорошо усвоивший его приемы художественной типизации и опирающийся на такие его понятия, как «случайное семейство», «подросток», «неготовый человек», «герой

современной неопределенности»¹. Чехов, в отличие от Гоголя, показывает своего героя еще не обретшим «руководящей идеи» в жизни. Не случайно Чехов берет своего героя на этапе детства и отрочества, оставляя молодость и зрелость за пределами повествования.

Изучая человеческую природу, пристально, как и Гоголь, вглядываясь в русский национальный характер, Чехов взялся за дело с другой стороны: Гоголь изучал и изображал устойчивые социально-психологические «типы», Чехов же любил «индивидуализировать», он показал историю души русского мальчика, показал, какие родники питают его существо, и привел читателя к финальному вопросу о том, не станет ли его мальчик *в будущем Чичиковым*: «Какова-то будет эта жизнь?» (С. 7; 104). Этот философский чеховский вопрос — своего рода парафраз гоголевского восклицания: «Русь, куда ж несешься ты? Дай ответ. Не дает ответа» (5; 288). И гоголевская поэма, и чеховская повесть завершаются открытыми финалами: *будущее Егорушки столь же загадочно и туманно, как и будущее самой Руси*. С точки зрения Чехова, ответ на знаменитый гоголевский вопрос зависит от того, как сложатся судьбы множества таких русских мальчиков, как Егорушка. Чеховский вопрос адресован каждому русскому человеку в отдельности и взывает к его чувству долга, ответственности. Гоголевский вопрос имеет историософский смысл и обращен к русскому народу, к единому общенациональному организму в целом, ко всей Руси. Гоголь на примере Чичикова показал тектонический сдвиг в русской истории — переход к эпохе буржуазного накопления, безрелигиозного сознания и индивидуализма. Чехов на примере Егорушки показал критический, драматический момент духовного и нравственного самоопределения русского человека, который в конце XIX—начале XX вв. оказался на распутье, в ситуации выбора между верой и безверием, идеализмом и материализмом, приверженностью старым формам жизни и революцией.

Гоголь и Чехов ставили перед собой разные задачи. Гоголь средствами литературы попытался решить проблему *превращения подлеца-приобретателя в человека положительно нравственного, идеал он мыслит где-то в далеком будущем своего героя*. Чехов же считал, что национальный нравственный, духовный, интеллектуальный потенциал существует в настоящем, он унаследован русскими людьми от далеких вольных предков вместе с плотью и кровью, и драма состоит в том, что современный русский человек этот потенциал не реализует: «Русскому

¹ См. об этом подробнее: Николаева С.Ю. Чехов и Достоевский: проблема историзма: учебное пособие / С.Ю. Николаева. — Тверь: ТвГУ, 1990. — 85 с.

человеку в высшей степени свойственен возвышенный образ мыслей, но скажите, почему в жизни он хватается так невысоко?» (С. 13; 143).

Интересно, что эта мысль Чехова находит соответствие в другом произведении Гоголя – в его книге «Выбранные места из переписки с друзьями», которую автор «Степи» хорошо знал.

Одной из задач этой книги Гоголь считал «объяснение элементов русского человека» (6; 582). Писатель дает свои оценки различным сторонам русского национального характера (чуткости и «всемирной отзывчивости») (6; 407), такту русского ума, чувству достоинство и свободы, деликатности и уважению к любому собеседнику, «молодой удали и отваге рвануться на дело добра» (6; 408)).

Важнейшие свойства русского человека на примере многих персонажей «Степи» вслед за Гоголем раскрывает Чехов. Интересно, что мотивировка обращения к теме национального русского характера у Чехова близка к гоголевской: «Понятно, что в пьесе я не употреблял таких терминов, как русский, возбудимость, утомляемость и проч., в полной надежде, что читатель и зритель будут внимательны и что для них не понадобится вывеска: «Це не гарбуз, а слива». <...> Говорю Вам по совести, искренно, эти люди родились в моей голове не из морской пены, не из предвзятых идей, не из «умственности», не случайно. Они результат наблюдения и изучения жизни» (П. 3; 115—116).

Одна из самых ярких параллелей между «Выбранными местами...» и «Степью» возникает в рамках темы «прошлое-настоящее-будущее». Чехов, развивая критические суждения Гоголя, иронически показывает такие типично русские черты, как мечтательность, созерцательность, утопичность мышления. Новые знакомцы Егорушки похожи друг на друга: «... все они были люди с прекрасным прошлым и с очень нехорошим настоящим; о своем прошлом они, все до одного, говорили с восторгом, к настоящему же относились почти с презрением. Русский человек любит вспоминать, но не любит жить» (С. 7; 64).

Речь идет о том, что русскому человеку стоит в большей мере сосредоточиться на реальной действительности, на настоящем, на той жизни, которая ему дана здесь и сейчас. Эта мысль Чехова созвучна гоголевской: «*Стоит только попристальнее взглядеться в настоящее, будущее вдруг выступит само собою. Дурак тот, кто думает о будущем мимо настоящего. Он или соврет, или скажет — загадку. <...> В руках милосердного бога все: и настоящее, и прошедшее, и будущее. Оттого и вся беда наша, что мы не глядим в настоящее, а глядим в будущее. Оттого и беда вся, что как только, всмотревшись в настоящее, заметим мы, что иное в нем горестно и грустно, другое просто гадко или же делается не так, как бы нам хотелось, мы мах-*

нем на все рукой и давай пялить глаза в будущее. <...> Бездельцу позабыли! Позабыли все, что пути и дороги к этому светлому будущему сокрыты именно в этом *темном* и *запутанном* настоящем, которого никто не хочет узнавать: всяк считает его низким и недостойным своего внимания и даже сердится, если выставляют его на вид всем» (6; 314—315. — Курсив Гоголя).

Чехов, как и Гоголь, полагает, что человек должен трудиться и совершенствоваться всю жизнь, здесь и сейчас. Различие между художниками состоит в том, что Чехов изучает «не мнения, а происхождение мнений», он использует прием ретроспекции для характеристики своих персонажей и соотносит *настоящее с прошедшим*, тогда как Гоголь стремится научить своего читателя-современника, дать ему нравственный урок, наставить его на путь истинный, поэтому в гоголевском публицистическом тексте *актуализируется тема настоящего в соотношении с будущим*.

Гоголевский акцент на теме будущего, которое вырастает из настоящего, обусловлен активно декларируемым христианским мировоззрением (тогда как у Чехова этот аспект представлен «прикровенно», с величайшей деликатностью и ненавязчивостью). Гоголь настаивает в своей книге «Выбранные места...», что христианин должен учиться всю жизнь, нравственно совершенствоваться. Он осуждает гордыню, самоуверенность и самонадеянность: «Но если только возмнит он хотя на миг, что ученье его кончено, и он уже не ученик, и оскорбится он чьим бы то ни было уроком или поученьем, мудрость вдруг от него отнимется, и останется он впотьмах, как царь Соломон в свои последние дни» (6; 255).

Для Чехова идея нравственного самосовершенствования очень значима, но для него совершенно неприемлем дидактизм. Гоголь в «Выбранных местах...» может быть «учителем жизни», витией, ритором. Но Чехов исключает для себя подобную авторскую позицию и поэтому в «Степи» раскрывает гоголевскую мысль не путем поучений и риторических конструкций, а с помощью яркого художественного образа. Чехов, вспомнив гоголевского царя Соломона, рисует не кого иного, как Соломона «премудрого», не желающего никого слушать, считающего себя достигшим высшей премудрости, страстно ненавидящего и презирающего всех окружающих и потому одинокого.

И у Гоголя, и у Чехова Соломон олицетворяет собой абсолютно отрицательный нравственный полюс. В улыбке героя чувствовалось «явное презрение», он «кого-то терпеть не мог и презирал», «ждал подходящей минуты, чтобы уязвить насмешкой и покатиться со смеху» (С. 7; 33). Соломона «душит ненависть» (С. 7; 40), он «похож на не-

чистого духа», «никого он не любит, никого не почитает, никого не боится» (С. 7; 41). Это своеобразный вариант «нигилятины», по слову Достоевского.

Таким образом, Чехов вслед за Гоголем четко объясняет «элементы русского человека», выстраивает систему нравственных и исторических координат, соотнося плюсы и минусы.

Несомненно связан с традицией Гоголя и такой персонаж «Степи», как о. Христофор. Согласно библейской мифологии, он покровитель путников, моряков, врачебного искусства, но самое интересное для нас — он переносит мальчика, оказавшегося Христом, через реку, помогает ему преодолевать огромные пространства и подстерегающие его опасности. *Чеховский Христофор переправляет Егорушку (по поручению его маменьки) через «степь, прости Господи, протяженно-сложенную» — в будущую жизнь.* При этом Христофор сопровождает Егорушку в дороге через степь и вместе с тем указывает ему путь жизни истинной: «Учись и благодати набирайся». Науку и веру Христофор ставит рядом, не противопоставляет их друг другу, не исключает что-то одно, а связывает их друг с другом к одно целое, необходимое современному человеку.

Данная концепция находит соответствие в «Выбранных местах...» Гоголя, также размышлявшего над проблемой соотношения веры и знания: «Ум не есть высшая в нас способность. <...> Но и разум не дает полной возможности человеку стремиться вперед. Есть высшая еще способность; имя ей — *мудрость*, и ее может дать нам один *Христос*. Она не наделяется никому из нас при рождении, никому из нас не есть природная, но есть дело высшей *благодати* небесной» (6; 254—255).

Поучения о. Христофора, обращенные к Егорушке, созданы по канве рассуждений Гоголя и приведены в соответствие с характером старенького благодушного священника. О. Христофор показан с явной симпатией и юмором и явно олицетворяет собой положительный нравственный полюс в повести. Комические элементы в его облике обусловлены авторским пониманием наивности этих поучений: осознавая нравственную правоту и высоту Гоголя, вкладывая множество сочувственных нот в ткань образа о. Христофора, Чехов прекрасно понимал: самое трудное — воплотить в жизнь те наставления, которые получил Егорушка.

Итак, в повести «Степь» Чехов проявил себя как последовательный ученик Гоголя и вместе с тем как художник-новатор. В метафорической форме, опираясь не только на опыт автора «Мертвых душ», но и на сложные, противоречивые подчас построения книги «Выбранные

места из переписки с друзьями», корректируя их, полемизируя с ними, Чехов показал *путь из прошлого через настоящее в будущее, по которому идет современный русский человек. Это путь в рамках христианской культуры, путь национально специфический, осуществляемый в момент брожения в национально-историческом котле, накануне пассионарного взрыва. Русь движется из провинции в город, из прошлого в будущее, из детства в зрелость, накопив за века своего развития огромную энергию. Вопреки мнению критиков, считавших пассионарный тип личности чуждым Чехову¹, писатель отстаивает не слабость и вялость, не утомляемость и апатию, а громадный потенциал русского человека, пассионарность русской нации.*

Nickolay Gogol' anthropology of Art which embodied in the "Dead Souls" and "The selected places from the correspondence with friends" is regarded as one of literature source of Chekhov's conception of future and above all of the software works as the novel "The Steppe", the first time draws a parallel between the images of Chichikov and Egorushka, compares the finals of the first volume of the "Dead Souls" and Chekhov's story, identifies key aspects of Chekhov' polemic with Gogol.

Keywords: *A.P. Chekhov, N.V. Gogol, conception of future, art anthropology, the tradition, Russian literature of the XIX century.*

Об авторе:

НИКОЛАЕВА Светлана Юрьевна — доктор филологических наук, профессор кафедры филологических основ издательского дела и литературного творчества Тверского государственного университета.

¹ *Собенников А.С.* Чехов и христианство. — Иркутск: Иркутский гос. ун-т, 2001. — [Электронный ресурс]: http://slovo.isu.ru/chekhov_christ.html. — Дата обращения 21.11.2011.

Будетлянские словарики Велимира Хлебникова

В статье рассматриваются способы построения неологизмов Велимиром Хлебниковым, семантизация звукового и буквенного рядов, смысловая насыщенность заумного языка. Автор показывает русско-славянскую основу лингвистического эксперимента поэта. Дается структурно-семантический анализ словоновшеств и словариков Хлебникова.

Ключевые слова: Хлебников, слово, звук, лингвистика, математика, утопия, словарь, неологизм, заумь.

О неологизации у Велимира Хлебникова (в дальнейшем — ВХ) написано немало. Среди исследователей этой проблемы В.П. Григорьев, А.Е. Парнис, Р.В. Дуганов и ряд других. Творческие тенденции ВХ в этой области, с одной стороны, консервативны, с другой стороны, «футуристичны». Философия языка у ВХ — тема огромная. Поэтому мы в статье коснёмся существенных векторов его отношения к судьбам русского слова. Именно русского, точнее — русско-славянского, поскольку известно неприятие ВХ использования иностранных слов (за исключением некоторых имён собственных) в силу их неорганичности. Из ранних дневниковых записей (1908—10): «Внутренняя ложь — пользоваться иностранными словами»; «я буду думать, как бы не существовало других языков, кроме русского»¹.

Одной из важнейших в данном аспекте тенденций поэта является лингвистическая утопия построению на русско-славянской базе языка всемирного («Друзья, приступим к постройке для всего Земного Шара общего языка!» (6, кн. 2; 85; 1917 г.). На этом проект ВХ не завершается: он стремится к созданию «звездного языка», точнее, не к созданию, а к выявлению в русском языке «вселенских» возможностей и энергий.

Логично, что при такой установке, как ни парадоксально, консервативная направленность лингвистической утопии ВХ органично сочетается с авангардной. Отсюда же неразрывное единство слова, словоновшества (так поэт называл неологизмы), буквы, звука и числа («Потому что все оттенки смысла умное число передаёт», — эта цитата из

¹ Хлебников В.В. Собрание сочинений в 6 т. — Т. 6. — Кн. вторая. — М.: ИМЛИ РАН, 2006. — С. 77, 78. Ниже ссылки на это издание — в тексте. Первая цифра в скобках обозначает номер тома, вторая — номер страницы; затем следует год написания. Орфография, пунктуация и, по мере возможности, прочее графическое маркирование — авторские, т.е. ВХ.

Николая Гумилёва¹, впрочем, его противопоставление «горнего» слова и «низкой» жизни неприемлемо для эстетики ВХ).

Ранний ВХ был занят идеей «расширения пределов русской словесности» (так называется статья 1913 г.; 6; 66) как за счет «втягивания» в речевой обиход географически сопредельное славянское корнесловие (ВХ не был шовинистом, наоборот, но для него существовал именно *русский* лингвистический космос, вплоть до называния византийского императора Юстиниана на славянский манер («Управда — ты русский», — 4; 264; 1912 г.). В то же время, ВХ весьма серьёзно — и творчески, и теоретически — был занят вопросом о выявлении и реализации имманентных возможностей русского языка. Отсюда многочисленные неологизмы, вполне логически толкуемые и демонстрирующие словообразовательную потенцию нашего языка. Сюда же, в частности, относится и «скорнение», о котором ВХ ещё в 1912 г. писал в диалоге «Учитель и ученик», приводя примеры оного, то есть «падежей внутри слова»: «лес — лось — лыс; бег — бог; бык — бок» и др.).

Очень важно учесть, что словоновшества ВХ не окказиональны, как у многих, в частности, у Маяковского и Игоря-Северянина, но глубоко концептуальны и направлены к горизонтам будущего вселенского языка.

Иной уровень — язык в его не только лингвистическом, но стихийном понимании. Доразумный — природа неорганическая и органическая, животные, птицы; проторазумный — боги; разумный — люди; заумный — будетляне. Понятия собственно «умный» мы чуть ниже коснёмся.

У заумного языка «особая власть над сознанием, — пишет ВХ в статье 1919 г. «Наша основа», — особые права на жизнь наряду с разумным. Но есть путь сделать заумный язык разумным» И ниже: «Заумный язык исходит из двух предпосылок: 1. Первая согласная простого слова управляет всем словом — приказывает остальным. 2. Слова, начатые одной и той же согласной, объединяются одним и тем же понятием и как бы летят с разных сторон в одну и ту же точку рассудка» (6; 174). Отсюда у автора что в поэтических, что в прозаических текстах дается исследование реальных и потенциальных семантических полей тех или иных букв и звуков («Выстрел из П», «Эль», «Азы из узы», «Узы Со» и др.).

«Птичий» язык мы встречаем в раннем тексте «Мудрость в силке» (4; 267; 1913 г.) и в «сверхповести» «Зангези» (5; 307; 1920—22 г.).

¹ Гумилев Н.С. Стихотворения и поэмы. — Л.: Советский писатель, 1988. — С. 312.

Однако важно отметить, что для ВХ нет «дарвинизма» в лингвистике — в «силке» именно «мудрость». Итогом заумного диалога птичек становится появление лесного божества с ребёнком на руках, и этот персонаж произносит: «Но знаю я, пока живу, / Что есть «уа», что есть «ау». Совершенно очевидно, что этот образ сочетает в себе иконографические черты мадонны с младенцем и пантеистические характеристики. «Уа», как известно, — первый звук из уст младенца; «ау» — зов, либо отзыв. Слово «знаю» обозначает не столько информированность, сколько ведание бытийных основ, явленных в звуке.

Это созвучно и «речи» «богов» («Боги», 4; 237; 1921 г.; «Зангези», 5; 308; 1920—22 г.). Их реплики логически не дешифруются (к примеру, *Эрот*: «Юнчи, энчи, пигогаро! Жури кики: синь сонэга, апсь забира милючи!») Однако в пьесе «Боги», откуда приведена данная цитата, поэт филигранно выстраивает партитуру из заумных и разумных реплик персонажей всемирного пантеона. В этом относительно небольшом произведении (9 стр.) действуют около тридцати (точнее, 27) разноплемённых языческих божественных персонажей, образующих своего рода симфонию о вечном бытийном круговороте творения и гибели. Хлебниковская заумь, таким образом, приобретает глубинный онтологический смысл, в котором задана нерасторжимость вечных трансформаций и вечного присутствия сверхприродных энергий.

Язык тотален. Он рождается из зауми. В неё и возвращается, но она присутствует на всех регистрах звучания. «Вся полнота языка должна быть разложена на основные единицы «азбучных истин» («Наша основа»; 6; 167); «Язык так же мудр, как природа» (там же). (Интересно отметить в скобках, что Р. Дж. Киплинг именно в том же 1919 г. опубликовал стихотворение «Боги Азбучных Истин» («The Gods Of The Copybook Headings»), правда, у англичанина это метафора, а у ВХ — совершенно прямое указание именно на «азбучность».)

Изображая лингво-историческую картину космического бытия, ВХ создаёт свою фоно-леттрическую мифологию. Не секрет, что изучение мистической и даже магической семантики буквенных, как и числовых знаков — весьма устойчивое явление в мировой культуре. ВХ здесь идёт своим путём восприятия и перекодировки природно-космических явлений. Так, текст, существующий в трёх вариантах, «Иверни выверни, умный игрень...», один из которых вошёл в XIX «Плоскость» (именно этим авторским термином, как известно, фрагментирован текст «сверхповести») «Зангези», представляет нам «ум» как действие и «ум» как объективное присутствие смысла вещей и событий: «Это на око ночная гроза, это наука нашла на глаза» (5; 341–342), — наука не как свод знаний, а как обнаружение (на-ведение, на-итие) и фиксация

динамики устойчивого. Проще говоря, в виде примера: человек на протяжении жизни остаётся самим собой лишь при условии перманентных изменений разного характера. Правда, человек смертен. А бытие — нет. Но человек есть сублимированная явленность бытия, соответственно, смертность его иллюзорна («Чтоб человеку человек / Был звук миров, был песней слышен»).

В финале поэмы «Ладомир» (3; 248; 1920, 22 г.) читаем: «Черти не мелом, а любовью / Того, что будет, чертежи. / И рок, слетевший к изголовью, / Наклонит умный колос ржи». Ясно, что в моделируемом ВХ утопическом мире предметное и прагматическое уступает место духовно-интеллектуальным началам. А «рожь» — это, конечно, «заготовка» для хлеба, но не «пищеварительного» хлеба. Sapienti sat. ВХ не прячет аналогию с Тайной Вечерей: «рок», «наклонит» и следующие далее слова совершенно ясно означают мотив жертвы — воскресения — вечного пребывания.

Но христианское начало в миропонимании пантеиста ВХ не является исчерпывающим. «Умное» ВХ толкует вполне в духе Плотина¹. Хлебниковский неоплатонизм — весьма большая и серьёзная тема. Но наше небольшое отступление от «генеральной линии» данной статьи, возможно, простительно, поскольку автор стремится обозначить онтологические горизонты лингво-поэтического опыта ВХ.

В 1920 г. ВХ записывает в дневнике: «Язык сделан двумя началами: согласными, из которых каждый есть особый пространственный мир, и гласными, которые указывают, как относятся эти миры друг к другу.

Гласные алгебраичны, это величины и числа. Согласные — куски пространства» (6, кн. 2; 90).

Логично, что текст «Азы из узы» (3; 277; 1920—22 г.) уже заглавием подчеркивает освобождение гласных. Хотя в сюжете этого произведения речь идёт об освобождении Азии (важно — не только социально-политическом, но и лингвистическом), подчёркнутые зияния не случайны («о Азия», «в месяце ау» и пр.).

Соответственно, согласные для ВХ становятся своего рода «рамами» для фиксирования тех или иных дискретных явлений единого бытия. Таковы Л, П, Б, С («И где земного шара Ла», 1921 г.; «Выстрел из П», 1921 г.; «Узы Со», 1912 г.; «Пи бешеного бега», 1921 г. и др.).

Теперь о словариках. ВХ не столько предполагал создание некоего воляпока, сколько вёл речь о некоем лингво-математическом взаимо-

¹ Лосев А.Ф. История античной эстетики. Поздний эллинизм. — М., «Искусство», 1980. — С. 677—678.

проникновении. Язык у него уходит в цифры, цифры уходят в события, события — предсказуемые во времени. Провыв сквозь иго времени — вот о чём, собственно, говорил ВХ.

Пожалуй, первым предметно целенаправленным бюджетянским «словарём» стало письмо Алексею Крученых от 19 августа 1913 г., связанное с предстоящим представлением в Петербурге оперы последнего «Победа над Солнцем»¹. Как известно, ВХ написал пролог к этому произведению, но в обозначенном письме поэт последовательно «переводит» традиционную театральную терминологию на славянский «лад». В частности, читаем: «Театр — д е й ё л, и г р а в а, с м о т р ё л или з е р ц о г (от созерцать)» (6, кн. 2; 155—157). Этот словарный ряд довольно долог. Он мог бы напоминать упёртую «шишковскую» серьёзность предыдущего века, если бы не ирония ВХ. В присущем ВХ чувстве юмора отказать невозможно, чему много даже бытовых свидетельств, то в данном «словаре» наряду с весьма интересными «переводами» есть совершенно очевидное весёлое валяние дурака, демонстрирующее совершенно невинное «футуристическое» «хулиганство». Например: «критик — с у д р и — м уд р и»; «с в и с т о г р ё з — музыкальное сопровождение»; «труппа — л ю д н я к»... Не забудем о том, что речь идёт о частном письме, и далеко не все «чернотворские штучки» (так назвал свой пролог ВХ к указанной опере) были в них («штучках») использованы.

Дальше о «словариках». В 1915—16 гг. ВХ пишет несколько эскизных текстов словарного типа, которые уже не ориентированы на чьё-либо иное творчество. Небольшой «Вступительный словарь односложных слов» (6; 115—116) состоит из двух невыделенных, но очевидных частей. В первой мы имеем дело с усеченными знаменательными словами (их 11), играющими роль наречий. Поэт даёт их толкование и приводит «слова — потомки», являющиеся существительными. К примеру: «Нра — прекрасно, мне нравится. Всё прелестное». И тут же рядом «потомок» — «Нороль». Или: «Вра — ложно, не верю; грёзы. Призраки» И — Вороль, враль» (хотя последнее слово присутствует в нормативном русском языке).

Во второй же части связь с нормативной семантикой более отдалённая. Приведённые там односложные слова (их тоже 11) обозначают абстрактные понятия, преимущественно геометрического и стереометрического характера. Все они состоят из согласной и гласной «о». Скажем, в слове «во — поверхность внутри очертания и взрыв очерта-

¹ Крученых А.Е. Стихотворения. Поэмы. Романы. Опера. — СПб., 2001. — С. 381—405; 443—444. Оперные спектакли были представлены в петербургском театре «Луна-Парк» 3 и 5 декабря 1913 г.

ния», — можно уловить попытку субстантивации предлога «в»; или «до — длина черты перерезанной точкой» — субстантивацию предлога «до». То же можно сказать о «со — равенство расстояний двух движущихся точек». Менее очевидны, хотя тоже опознаваемы связи с исходной нормативной семантикой в словах «но — встреча сил», «Зо — область вне данного очертания» и др. Показательно, что математика и лингвистика, как это всегда у ВХ, нераздельны.

В статье «О простых именах языка» (6; 117—120; 1915 г.) поэт относит к этой категории собственно звуки и стремится обосновать семантизированность некоторых согласных. Так, с М «начаты имена малых членов нескольких многообразий (мох — игрушечный лес, мурава; мошка, муха, моль, муравей и т.д.) «Далее именем М начаты имена вещей, делящих другие на части» (молот, мотыга, мол, молния, меч и т.д.). Малютка, младенец, малёк, мальчик, — здесь для ВХ сочетается значение малого и дробного, передаваемое через М». В том же духе он объясняет слова мусор, мука, мазь, мел и др. — как состоящие из большого числа дробных частиц. Молитва — действие умаляющее, мыло — отделяет частицы и т.д.

«Сквозь *V*-имя сквозит действие вычитания». Толкует поэт это действие весьма широко — сюда он относит и враждебность (волк, вепрь, ворон, война, вождь, воин...). Наряду с этим *V* ответственен за оберегание (вера, ворота, вино...)

K для него начинает слова «коло смерти» (колоть, койка, (по)койник...) и те, что связаны с лишением свободы (ковать, кузня, ключ, кол, кольца и др.)

C связано умножение, обозначение крупных тел (слон, солнце, сом, сам, сто, стадо, сад...), а также значение объединения (союз, слава, слово, суд...).

Конечно, к подобным экзерсизам можно относиться с недоверием и даже с ухмылкой, но следует учесть вот что: во-первых, поэт ищет не только семантический алгоритм, но и изначальные источники словесного смысла, во-вторых, как следствие, подобные исследования обеспечивают содержательную(!) партитуру хлебниковской зауми, которая, следовательно, — читается («неумь, разумь и безумь — три сестры плясали вместе» (1; 47).

В статье «З и его околица» автор подробно анализирует семантику этого звука, общим знаменателем которой является зеркальность, сущность отражения. В том же духе в статье <«Рычаг чаши»> он рассматривает Л, Х, Ч. (6; 121 – 130).

В 1920—21 гг. ВХ с большей интенсивностью продолжает заниматься «звуковедением», сопровождая ряд своих произведений слова-

рём. Так, объём словаря к стихотворению «И где земного шара *ла...*» (2; 78; 1920 г.) превышает объём собственно стихотворения. Здесь заумные словообразования толкуются в двух планах — абстрактно-математическом и предметно-реальном: «*ла* — плоская поверхность, поперечная движению: лист. Лопасть, ладья... *го* — высшая точка поперечного движения: гром, город... *вэ* — вращение одной точки около другой, как кружится точка дуги круга: волос, ветка, вьюн» и т. д.

Мы видим, что заумный неологизм не подменяет нормативное обозначение того или иного предмета, а соединяет конкретное и абстрактное. В этом небольшом стихотворении из 20 строк мы обнаруживаем в 15 из них курсивом выделенные подобного рода неологизмы. «*Новообразования писать особописью*», то есть курсивом (этот императив завершает словарик к стихотворению) — не столько, чтобы их отметить графически, сколько чтобы в их звучание и значение были вписаны слова обдуманного языка. Соседствующие с этим стихотворением как по времени написания, так и по смысловой направленности, «Звёздный язык» и «Звездная свайная хата» преимущественно используют те же неологизмы, поэтому, вероятно, поэт не стал сопровождать эти стихи словариком.

Иной раз поэт выстраивает целое стихотворение по принципу подобного словаря. В стихотворении «Лес» (1921г.) заумные словонашества истолковываются в каждой строке, где употреблены: *Бо* сломанных стволов и белых щепок, / *Мо* зелени лесной на хвои и листья, / *Лэ* веток и стволов колючих, / Корней змеиных *вэ*, / Как будто шёл змеиный праздник / И мощные крутились змеи... Тот же приём в «Грозе в месящее ау»: Пупупопо. Это гром <...> Гззайгзозизи. Молний блеск <...> Гога, гаго. Величавые раскаты <...> Вей вай эву! Это вихрь... Или, скажем, в «Трудосмотре»: *Биээнзай* — аль знамён. / *Зиэззой* — почерк клятвы. / *Чичечача* — шашки блеск, — и так далее.

В поэме «Царапина по небу» (1920 г.) ВХ строит природно-космическую утопию, целью которой является созидание «звездного языка» (о чем мы немного говорили в начале). В черновых набросках к поэме автор пишет: «Звёздный язык относится к обыденному, как действия над величинами алгебры к действию над именованными числами. Звёздный язык есть алгебра речи. Стремится объединить наибольшее словесное пространство народов земного шара» (3; 473).

Здесь поэт использует оба приема: внутритекстовое комментирование неологизмов и послетекстовый словарь этого «звёздного языка». Во фрагменте «Звукопись весны» читаем: В зозивея — зелень дерева, / Нижеоты — тёмный ствол, / Мамэами — это небо! — и так далее. В затекстовом «словаре звёздного языка», «общего всей звезде, населен-

ном людьми», ВХ приводит 14 односложных заумных слов, некоторые из которых толковал ранее. Однако здесь он почти не обращается к предметности — лишь к четырем словам он даёт предметные параллели: «*Эль* — переход количества высоты. Совпадающей с осью движения, в измерение ширины, поперечной пути движения. Ось движения пересечена ею под прямым углом (лист, лодка, лапа); *Го* — высшая точка поперечного пути движения, колебания (измерения): голова, гора., гребень, го-сударь; *Эм* — деление объёма на малые части (мука, молоть); *Эс* — пути движений, имеющие общую начальную и неподвижную точку (сой, солнце, сад, село)» (3; 269, 276). Точка, линия, окружность, плоскость и их динамические отношения являются доминирующим содержанием всех этих четырнадцати слов.

Наконец, следует остановиться на монументальной «сверхповести» «Зангези» (5; 306—375), которую можно без страха называть конгениальной книге Ф. Ницше «Так говорил Заратустра». «Пространство звучит через Азбуку», — одна из излюбленных мыслей ВХ. Через всё тот же «звездный язык», «где алгебра слов смешана с аршинами и часами», поэт моделирует неразделимый природно-человеческий континуум и очередной раз сопровождает поэтический текст словарём из 11 односложных «звёздных» слов (6; 319—322), хотя тексте «Песен звёздного языка» их больше — 18. Вероятно, ВХ имел свой резон такого выбора, поскольку неологизмы, не включенные в словарь, комментировались в других местах. Интересно, что слово «*Гэ*» есть в словаре, но отсутствует в тексте. Судя по всему, поэт в мыслях как бы забежал вперёд (что ему свойственно), планируя продолжить разработку темы. Наибольшую частотность в тексте имеет слово «*Вэ*» (использовано семь раз), которое «значит вращение одной точки около другой (круговое движение)», кстати, и в словаре оно поставлено на первое место. Этим подчеркивается существенный для ВХ мотив вращения-возвращения-пребывания.

«Благовест в ум» в том же произведении дается через ряд двусложных слов, первый слог которых либо «звёздный», либо вполне нормативный (про-, пра-, при, да-,не-, дву-, тре-), а второй — собственно «ум»: вгум, ноум, гоум, лаум и так далее (всего 42). В последующем словаре, включающем 25 подобных «благовестных» новообразований, поэт демонстрирует объемную многомерность функций разума, к примеру, *оум* — отвлечённый, *вэум* — ум ученичества, *гоум* — высокий, *даум* — утверждающий, *ниум* — отрицающий, и так далее. Затем акцент переносится с воспевания интеллекта на волевое начало, правда, здесь нет зауми, и словоновшества строятся на базе корня «мочь». Такой приём мы впервые наблюдаем в «Заключении сме-

хом» (1908—09 г.), впоследствии он активно эксплуатировался поэтом (скажем, «Симфония любовь» (1907—08, 1912 г.), но это — тема другой статьи.

Итак мы видим, что бюджетянские словари ХЛ подчинены задаче не только дать толкование зауми, но создать лингво-математический Космос, исполненный серьезности, яркой образности и суггестивности.

The article deals with the ways of constructing neologisms by Velimir Khlebnikov, semantization of vowels, consonants and letters, meanings of abstruse language. Author shows the Russian-Slav base of Khlebnikov's linguistic experiment. Here is also the structural and semantic analysis of the poet's new words and glossaries.

Keywords: *Khlebnikov, word, sound, linguistics, mathematics, Utopia, glossary, neologism, abstruse language («zaum'»).*

Об авторе:

БЕРЕНШТЕЙН Ефим Павлович — кандидат филологических наук, доцент кафедры философии и теории культуры Тверского государственного университета.

А.В. Устинов (Кострома)

**Представления о будущем персонажей
из прошлого в исторических новеллах
Д.Л. Мордовцева и в пьесе М.А. Булгакова
«Иван Васильевич»**

В статье сравниваются художественные особенности исторических произведений Д.Л. Мордовцева (1830—1905) и М.А. Булгакова (1891—1940). Цель статьи — показать преемственность в развитии художественных приемов, творческих методов и отбора выразительных средств в русской литературе XIX и XX веков.

Ключевые слова: *литературоведение, история русской литературы, историзм, Д.Л. Мордовцев, М.А. Булгаков.*

Такое понятие, как «книги-посредники» или «книги-прецеденты» применительно к творчеству М.А. Булгакова (1891—1940) было использовано М.О. Чудаковой в качестве характеристики таких произведений из круга чтения писателя, которые являлись для него источниками вдохновения и вполне могли напоминать о возможности использования некоторых литературных приемов¹.

В статье о сохранившейся библиотеке Булгакова и его читательских интересах исследовательницей были приведены свидетельства друзей писателя, указывавших на собирание им книг «второстепенных» авторов, произведения которых, тем не менее, отражали «литературный вкус и уровень своего времени и бездну бытовых подробностей»². В частности, при создании «иерусалимских глав» романа «Мастер и Маргарита» (1929—1940) для детализации «колорита места» Булгаковым был использован путевой очерк Д.Л. Мордовцева (1830—1905) «Поездка в Иерусалим» в журнале «Исторический вестник» за 1881 год. В числе сохранившихся книг из личного пользования Булгакова в Фонде рукописей Российской государственной библиотеки хранится и сам журнал с пометками на полях³.

Исследование отмеченных Михаилом Афанасьевичем фрагментов на предмет присутствия в тексте романа «Мастер и Маргарита» следов

¹ Чудакова М.О. Библиотека М. Булгакова и круг его чтения // Встречи с книгой. — Сборник статей / Отв. ред. Осетров Е.И. — М.: Книга, 1979. — С. 274.

² Там же. — С. 300.

³ Исторический вестник. — 1881. — № 6. — ФР РГБ. — Ф. 562. — К. 25. — Ед. хр. 1. Булгаков М.А. Пометы на записках Д.Л. Мордовцева «Поездка в Иерусалим». Карандашом на стр. 470, 471, 474.

очерка Мордовцева указывает не только на близость приведенных в произведениях описаний «библейских» исторических объектов Иерусалима (Кедронский поток, Голгофа, Грот в Гефсиманском саду), но и на схожесть характерного для обоих литераторов поиска исторической и культурной аутентичности.

Продолжение исследования позволило сделать несколько новых наблюдений относительно близости использованных Мордовцевым и Булгаковым художественных приемов в ряде других произведений. Среди документов архива С.Н. Шубинского (1834—1913), хранящегося в Отделе рукописей Российской национальной библиотеки, находится оттиск произведения Д.Л. Мордовцева «Тишайший у меня в гостях»¹. В этом «историческом нечто» повествуется о появлении автору во сне героев его романа «Великий раскол»² — царя Алексея Михайловича, патриарха Никона, протопопа Аввакума, царевны Софьи Алексеевны и предводителя донских казаков Степана Разина. Отсутствие сведений об этой новелле в библиографическом справочнике Б.М. Городецкого говорит о том, что оно так в журнале опубликовано и не было³. Исследовавший цензурное редактирование «Исторического вестника» С.Н. Ущиповский не указал на связанные с этим произведением какие-либо затруднения, тогда как проблемы с публикацией романа «За чьи грехи?» (1890) им отмечены: произведение было признано «противоречащим началам русской исторической науки»⁴. О причинах остановки публикации «исторического нечто» предположить не сложно. Мордовцев построил сюжет вокруг личности царя Алексея Михайловича, сначала подошедшего под благословение и к патриарху Никону, и к протопопу-«раскольнику» Аввакуму, а затем простившего раскаявшегося Степана Разина. Само по себе присутствие в произведении подобных обстоятельств было политически двусмысленным,

¹ *Мордовцев Д.Л.* «Тишайший» у меня в гостях (историческое нечто). — Статья [1888]. — 7 лл. — Оттиск с авторскими поправками, карандашом // ОР РНБ. — Ф. 874. — Оп. 2. — № 298. — Архив С.Н. Шубинского. Статья предназначалась для «Исторического вестника» (1889. — янв. — Т. XXXV). Запрещена цензурой.

² *Мордовцев Д.Л.* Великий раскол // Русская мысль. — 1880. — № 1—9; *Он же.* Великий раскол: историч. роман в 2-х частях. — СПб., 1881. — 540 с.

³ *Городецкий Б.М.* Систематический указатель содержания Исторического вестника за 25 лет (1880—1904). — СПб., 1908. — 744 с.

⁴ *Ущиповский С.Н.* Основные направления цензурного редактирования текстов в журнале «Исторический Вестник» (по арх. материалам) // Вестн. Санкт-Петербург. ун-та. — Сер. 2. — История, языковедение, литературоведение. — 1992. — Вып. 2. — № 9. — С. 114.

указывавшим на ответственность власти перед необходимостью преодоления раскола.

Произведение с типологически схожим сюжетом было опубликовано Мордовцевым в «Историческом вестнике» в 1884 году под названием «Видение в публичной библиотеке»¹. Близость приемов и наличие параллельных мест позволяют сделать вывод о том, что «историческое нечто» есть переработанное и политически заостренное «Видение». А сравнение этих двух новелл позволило прояснить ряд важных для самого автора художественных приемов. Речь идет о перенесении в настоящее героев русской истории и столкновении их с новой для них обстановкой: привычной для читателя, а персонажами воспринимаемой как волшебное будущее. Свидетелем же происшествия становится лирический герой, для которого все описанные происшествия также оказываются волшебством. По сути, выявленная схема в точности соответствует фабуле пьесы Михаила Булгакова «Иван Васильевич» (1934—1935), в которой один из центральных персонажей — царь Иван Грозный — попадает в необычную для него московскую квартиру эпохи 1930-х годов.²

Таким образом, при сопоставлении всех трех произведений нами были выявлены несколько типологически схожих мотивов: музыкальный мотив, мотив сна и мотив героя из прошлого, а также близкая для центральных персонажей — Екатерины Великой, Алексея Михайловича и Ивана Грозного — рефлексия будущего.

Мотив «звучащей тишины» у Мордовцева и «странная музыка» Булгакова.

Экспозиция всех трех произведений содержит указание на определенную звуковую обстановку. Если для «Тишайшего...» тон задает звучание «в душе» автора Лунной сонаты Бетховена³, то в «Видении...» звуковая компонента ограничена многоголосием города: движение экипажей, шум птиц, далекая гармоника создают эффект привычного фона, способствующего сну⁴.

У Булгакова также действие пьесы начинается со звуков. Сначала приходит в движение аппарат — «Слышен приятный певучий звук, затем оживает и радиорупор: «Слушайте продолжение “Псковитянки!”» И вслед за тем в радиорупоре грянули колокола и заиграла хриплая

¹ Мордовцев Д.Л. Видение в публичной библиотеке. Исторический сон // Исторический вестник. — 1884. — Т. XVI. — № 4. — С. 23—33.

² Булгаков М.А. Иван Васильевич // Пьесы. / М.А. Булгаков. — М.: Советский писатель, 1986. — С. 289—332.

³ Мордовцев Д.Л. Тишайший у меня в гостях. — С. 108.

⁴ Мордовцев Д.Л. Видение в публичной библиотеке. — С. 24.

музыка»¹. Далее происходит наложение звуков, каждый из которых обладает своей собственной ассоциативной связью: колокольные звонки «Псковитянки»² вызывают в воображении образ Ивана Грозного, а «дальний певучий звук и свет в лампах» создают фантастическую атмосферу технологического чуда. Смешение их — «косинус и колокола»³ — способствует, с одной стороны, погружению главного героя в сон, а с другой — служит своеобразным ключом для всех последующих фантастических событий, а именно — появлению героя прошлого (царя Ивана Васильевича) в окружающей героя реальности (Москва начала 1930-х гг.).

Мотив сна

Во всех трех произведениях сон обладает схожими функциями: сон как измененная реальность и как оформление внешних рамок всего действия. Для Булгакова этот прием не такой уж и редкий. К тому же он легко сочетается с характерной для комедии сюжетной многослойностью, пародийной диффузией нескольких исторических эпох и хронотопов⁴.

Для Мордовцева сон — перенесение читателя в среду романтического двоемирия, а также своеобразная дань увлечению поэзией Байрона. Не случайно обе новеллы начинаются эпитафиями из одного и того же стихотворения британского поэта — *The Dream* (1816). И если по ходу «исторического нечто» Мордовцев рассуждает о сне вполне в романтическом духе, используя к тому же собственный, подстрочный перевод вынесенного в эпитаф стихотворения: «Жизнь наша двойственна: свой мир имеет сон — предел двух миров с таким обидным и бессмысленным названием, как жизнь и смерть»⁵. Но это «явление во сне» направлено на смягчение конкретной исторической проблемы, которую так своеобразно пытался решить Мордовцев, — проблемы «русского раскола». Ее суть виделась писателю во взаимном дистанцировании человека и власти, разделении людей на граждан и представителей силовых структур. И самим фантастическим примирением царя Алексея Михайловича и Аввакума, покаянием Разина и отпущением ему грехов, пусть и в рамках сна, видится вполне очевидная историческая метафора: русское общество нуждается в успокоении рево-

¹ Булгаков М.А. Иван Васильевич. — С. 292

² «Псковитянка» (1873) — опера Н.А. Римского-Корсакова по одноименной исторической драме Л. Мея (1822—1862) из времен Ивана Грозного.

³ Булгаков М.А. Иван Васильевич. — С. 293.

⁴ Яблоков Е.А. Художественный мир Михаила Булгакова. — М.: Языки славянской культуры, 2001. — С. 12—13.

⁵ Мордовцев Д.Л. Тишайший у меня в гостях. — С. 107.

люционных настроений. И байроновская метафора «сон есть жизнь, а жизнь — это сон» для Мордовцева как раз призвана не создавать впечатление иллюзорности реальности, а наоборот — реальной сделать фантазию, историческую мечту художника о внутреннем примирении «расколотой» России. В «Видении...» российские аллюзии выражены не настолько ярко. Проблема взаимоотношения российской и мировой культур плавно сочетается с темой свободомыслия. Разговор Екатерины с Вольтером Мордовцевым завершён на том, что появляющийся «как из-под земли» Шешковский¹, сжигает перед французским философом-бунтарем «Путешествие из Петербурга в Москву». Это самое «как из-под земли» вполне конкретно указывает на то место фантастического мира, где хранится сам «дух» «добрейшего» Степана Ивановича, круг задач которого прост: «кого-нибудь “взять” и “допросить”». ² Вместе с Шешковским в «будущее» попадает и кот с картины «Истинное изображение (портрет) кота великого князя московского»³. В ответ на ласку императрицы кот неожиданно дерзко передразнивает ее: «Кисынька, Кисынька, — злобно сверкнув глазами, отвечал ей кот человеческим голосом, и, распушив хвост, прыгнул в свою картину». ⁴ Отметим, что мотив неожиданно очеловечивающегося кота использован и Булгаковым в романе «Мастер и Маргарита»: «Брысь!! — вдруг рывкнул кот, вздыбив шерсть»⁵.

В пьесе «Иван Васильевич», как и у Мордовцева, все события оказываются не более чем странным сновидением, — и это тоже вполне распространенный «булгаковский» ход, встречаемый, например, в «Белой Гвардии» и «Собачем сердце»⁶. Но интересно пробуждение. Сон оказывается продолженной реальностью, о чем можно судить по реплике Шпака: «Что приснилось? Меня действительно обокрали!»⁷ Булгакову тем самым удается усилить комический эффект, музыкально закольцовывая всю пьесу: «В радиорупоре сильнее грянула музы-

¹ Шешковский Степан Иванович (1727-1784) — исторический деятель времен Екатерины Великой, заведовавший политическим сыском (Гайной канцелярией).

² Мордовцев Д.Л. Видение в публичной библиотеке. — С. 31.

³ Кот царя Алексея Михайловича, раб. Hollar'a (Le vray portrait du grand Duque de Moscovie, 1661) // Ровинский Д.А. Материалы для русской иконографии. — Вып. 3. — СПб, 1884. — С. 89.

⁴ Мордовцев Д.Л. Видение в публичной библиотеке. — С. 32.

⁵ Булгаков М.А. Мастер и Маргарита // Булгаков М.А. Собрание сочинений / М.А. Булгаков. — М.: Художественная литература, 1992. — С. 83.

⁶ Яблоков Е.А. Художественный мир Михаила Булгакова. — С. 124

⁷ Булгаков М.А. Иван Васильевич. — С. 332.

ка»¹. Точно так же продолженной реальностью является и сон у Мордовцева. Старший дворник Филип «из сна» обращается к автору: «Околотошный спрашивает, что у вас за собрание в такой поздний час?» Следует отметить, что в момент пробуждения в душе автора снова звучат байроновские строки: «О вы, подземные жильцы и властелины / Вы, миллионы тел дожившие до глины...»². «Видение в исторической библиотеке» никак не закольцовано, но в концовке также присутствует дворник, правда, безымянный.

Рефлексия героев из прошлого

Самый сближающий элемент для всех трех произведений — это появление героя из прошлого в новой для него реальности будущего. То есть герой не просто появляется, но вынужден приспосабливаться к новому для него обстоятельствам. Протопоп Аввакум, как и положено старообрядцу, не признает новообрядные иконы: «книги вижу, много книг, и идолов вижу, а икон нет... <...> не истового письма... Это не икона».³ Под идолами Аввакум подразумевает гипсовые бюсты Н.И. Костомарова, Т.Г. Шевченко, Н.В. Гоголя, А.С. Пушкина и И.С. Тургенева. Любопытно, что украинец Мордовцев перечисляет бюсты от украинских писателей к русским, причем по степени личной симпатии к ним. Ряд открыт другом и учителем Мордовцева Костомаровым, а аристократом Тургеневым перечень завершен. Для Мордовцева, литератора с народническими просветительскими убеждениями, священный предмет — не икона, а книга. Протопоп Аввакум с удивлением рассматривает свое собственное «Житие», изданное в 1861 году Н.С. Тихонравовым⁴, перечитывая трогательные моменты, связанные с его соузником Епифанием, не оставляет в стороне и эпизод с мышонком — «единая мышца другом мне была, миленькая, кормил ее сухариками». Присутствие зверька позволяло напомнить читателю о романе «Великий раскол», в котором анимализмы являются важнейшим элементом поэтики произведения.

Книга в качестве маркера исторической подлинности присутствует и в пьесе «Иван Васильевич». Сам момент появления Грозного сопровождается диктовкой последним собственного сочинения — «К пренебесному селению преподобному игумну Козьме... Царь и Великий князь Иван Васильевич всея Руси... челом бьет»⁵. Это также усиливает

¹ Там же.

² *Мордовцев Д.Л.* Тишайший у меня в гостях. — С. 117.

³ Там же. С. 109.

⁴ [*Аввакум*]. Житие протопопа Аввакума, им самим написанное. / Издано под ред. Н.С. Тихонравова. СПб. 1861. — 118 с.

⁵ *Булгаков М.А.* Иван Васильевич. — С. 302.

впечатление исторической конкретики: письмо подлинное, написано в 1573 году и известно как «Послание в Кирилло-белозерский монастырь»¹. Разговор Екатерины с Вольтером в «Видении...» также составлен Мордовцевым на основании их подлинной переписки, например, Вольтер называет Екатерину Звезда Севера, что соответствует использованному им эпитету «северная звезда» в письме от 22 декабря 1766 г.² Есть и другие упоминания датированных рукописей, например, записей в дневнике³ А.В. Храповицкого (1749—1801) от 6 февраля 1791 года.⁴

В новелле «Тишайший у меня в гостях» интересно поведение лирического героя перед лицом Алексея Михайловича. Заметив, что пришелец из потустороннего мира прогневался на «историков», которые о нем пишут, с его точки зрения, «несуразности», автор «старался не показываться разгневанному царю», а затем в общении целиком вжился в роль кающегося подданного: «Сказочки, побасенки из истории сплетают: вру и сам говорю, что вру... Так уж меня и знают за враля»⁵. У Булгакова Тимофеев же, хоть и признает подлинность царя, держится с ним на равных: «Вы полагаете, что я хочу вас отравить? Дорогой Иван Васильевич, у нас это не принято. И кильками в наш век гораздо легче отравиться, нежели водкой. Пейте смело».⁶

Роли Тимофеева и Мордовцева сами по себе схожи. Тимофеев — ученый, изобретающий машину времени. Мордовцев — историк-беллетрист, своей прихотью переносящий читателя во времена и эпохах. Мордовцев называет себя «вралем», а Иван Васильевич называет Тимофеева «кудесником». Фактически оба они — магические инженеры, преобразователи реальности. Только Тимофеев оперирует инструментами технологическими, а Мордовцев — литературно-поэтическими.

Если Аввакум и Алексей Михайлович оценивают незнакомые им предметы фантастического для них будущего, то Иван Васильевич с

¹ Шмидт С.О. О Послании Ивана Грозного в Кирилло-Белозерский монастырь (постановка вопроса) // Труды Отдела древнерусской литературы. — Л.: Наука, 1969. — Т. XXIV. — С. 163.

² Переписка Российской императрицы Екатерины Вторья с г. Вольтером, с 1763 по 1778 год. Перевёл М. Антоновский. — Т. 1. — СПб., 1802. — С. 20.

³ Дневник А.В. Храповицкого с 18 января 1782 г. по 17 сентября 1793 г. По подлинной его рукописи, с биографической статьёй и объяснительным указателем Н. Барсукова. — СПб., 1874. — XII, XXIV, 610 с.

⁴ Мордовцев Д.Л. Видение в публичной библиотеке. — С. 26.

⁵ Мордовцев Д.Л. Тишайший у меня в гостях. — С. 113.

⁶ Булгаков М.А. Иван Васильевич. — С. 305

этими предметами взаимодействует. «Через некоторое время звонит телефон. Иоанн подходит, долго рассматривает трубку, потом снимает. На лице его ужас. Иоанн (в трубку). Ты где сидишь-то? (Заглядывает под стол, крестится).»¹ Типологически схожие отношения между объектом и субъектом у Мордовцева и Булгакова приобретают различное смысловое наполнение. Если разговор Грозного с телефоном вполне комичен, то рефлексия персонажей Мордовцева — трагична. Аввакум, держа в руках собственную книгу, вновь мысленно переживает сожжение, Алексей Михайлович, разглядывая бюсты историков и литераторов, горюет, что они там все «перевирают»: «Посадить бы тебя на мое место, то-то настряпал бы. <...> Мало жезла на этих писак!»² Екатерина живо интересуется будущим, и при этом сильно гневается, что все ее просветительские затеи в будущем приостановлены, заявляя, что «все чудеса на свете не в состоянии смыть пятна от помещательства печатанию энциклопедии»³, но, едва завидя Новикова и Радищева, снова вызывает дух Шешковского, который сжигает «Путешествие из Петербурга в Москву»⁴.

Наблюдаемое последовательное объединение Мордовцевым и Булгаковым всех трех мотивов — музыки, сна, новой реальности — тем не менее, обладает своими особенностями. Колокольная мелодия «Псковитянки» помогает Булгакову создать конкретно-исторические аллюзии, обеспечивая тем самым логику в появлении царя Ивана Грозного. Тогда как для Мордовцева «Лунная соната» Бетховена позволяет не ограничивать драму русского раскола национальными рамками, а наоборот, предложить читателю восприятие связанных с расколом коллизий как части общемировой истории.

Мордовцев и Булгаков — историки русской катастрофы XX века. И если Мордовцев, исследуя тревожные тенденции исторического прошлого, выстраивал концепцию «русского раскола» как катастрофу неминуемо надвигающуюся, то Булгаков — историк времени после катастрофы. Он не анализирует ее причины, но рисует в сопоставлении с образами прошлого своего современника, давая ему при этом беспощадную характеристику. Надо признать, что все персонажи комедии «Иван Васильевич», кроме Тимофеева и Ивана Васильевича, ничтожные, поглощенные мещанскими страстями люди, — исторические выродки. «У нас один князь на всю Москву, и тот утверждает, что он сын

¹ Булгаков М.А. Иван Васильевич. — С. 314.

² Мордовцев Д.Л. Тишайший у меня в гостях. — С. 113.

³ Мордовцев Д.Л. Видение в публичной библиотеке. — С. 31.

⁴ Там же.

кучера», — признается инженер царю¹. Комизм ситуаций с монархом показывает и тупиковость его собственной исторической роли, что, впрочем, могло быть очевидной данью советской идеологии. Внешность — это единственное, что сближает Буншу и Ивана Васильевича. Речь, психология, коммуникационные возможности, острота ума, даже широта натуры — все оказывается на стороне Грозного, который более приспособлен к условному «будущему», чем Бунша — к условному «прошлому».

Представленные наблюдения позволяют сделать ряд выводов относительно выявленных в произведениях Мордовцева и Булгакова типологически близких художественных элементов. Со стороны Булгакова заметна творческая переработка приемов, использованных ранее писателями так называемого «второго ряда». Со стороны Мордовцева очевиден поиск новых инструментов, способных расширить арсенал исторического писателя, его готовность к эксперименту, стремление с помощью художественных средств актуализировать взгляды на социально-политическое устройство современной ему России в контексте уходящих корнями в далекое прошлое исторических проблем.

Кроме этого, видится перспективным дальнейшее исследование творчества Булгакова и Мордовцева в области характерных для каждого из авторов принципов историзма и методов отбора исторической фактуры в качестве документальной основы произведений.

The article compares Daniel Mordovcev (1830—1905) and Michael Bulgakov (1891—1940) the creative methods. The purpose of this paper is to show the continuity in the development of visual techniques in Russian literature of the 19th and 20th centuries.

Keywords: *literary theory, history of Russian literature, historicism, Daniel Mordovcev, Michael Bulgakov.*

Об авторе:

УСТИНОВ Алексей Валерьевич — аспирант Костромского государственного университета им. Н.А. Некрасова.

¹ Булгаков М.А. Иван Васильевич. — С. 306.

**Будущее как лирический сюжет в поэзии
Леонида Губанова**

В поэзии Леонида Губанова (1946—1983) актуализирована мысль о будущем русской лирики. Поэт двигался по пути синтеза культурных традиций и пришёл к созданию художественной концепции, согласно которой настоящее всегда оправдано и побеждено взаимопроницаемостью прошлого и будущего. Лирический сюжет будущего у данного поэта основан не только и не столько на предсказаниях собственной судьбы, сколько на определении тех этико-эстетических ориентиров и пристрастий русской поэзии, которые способствуют её выживанию в любые, даже самые «непоэтические», времена.

Ключевые слова: поэзия, Л. Губанов, лирический сюжет, взаимопроницаемость, эстетические ориентиры

Лирика по своей природе вроде бы оспаривает такие понятия, как «сюжет» и «будущее»: в ней обозначается тот внутренний процесс, который связан с текущим состоянием. Даже глаголы прошедшего времени не столько фиксируют уже пережитое однажды, сколько направляют обновляющееся при воспоминании чувство, подсказывают читателю-слушателю, что новая эмоциональная реакция втягивает в себя былое, побеждает последнее, ибо сейчас она важнее, необходимее, значимее. Для поэтов воспоминание о прежнем состоянии не тема, а исходный импульс, их логика — логика настоящего, логика преобразования в это настоящее и вчерашнего, и завтрашнего эмоционального мгновения. Сказанное, однако, не отменяет самой категории — лирический сюжет. По мысли Ю.М. Лотмана, любому поэтическому тексту свойственно определённое смысловое движение и «разница между «бессюжетной» и сюжетной поэзией весьма относительна»¹. Характеризуя и отдельный текст, и совокупность стихотворений конкретного автора, лирический сюжет, на наш взгляд, следует понимать именно как организацию смыслового движения, учитывать его циклический, а не линейный характер развёртывания.

Но в данном случае нам хотелось бы обратить внимание на иной смысл понятия. В контексте исторического развития русской лирики наиболее заметны творческие индивидуальности, создающие своими произведениями программу будущего поэтического пространства или

¹ Ю.М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа. — М.: Гнозис Серия, 1994. — С. 197.

угадавшие и предвосхитившие многие явления русского лирического искусства. Именно такой сюжет и привлекает нас в поэзии Леонида Губанова (1946—1983). «Губанов был чудовищно талантлив, недаром есть мнение, что он — лучший русский поэт второй половины XX века. Его поэзия абсолютно самобытна и неповторима. Он первичен. Он создал собственный уникальный поэтический мир»¹. Соглашаясь с такой характеристикой, данной Юрием Мамлеевым, считаем необходимым обосновать и дополнить её подтверждениями того, что внутри этого индивидуального и космического по масштабу поэтического мира есть и предопределение собственной литературной судьбы, и программа развития русской поэзии. Содержательные и формальные свойства будущего поэтического искусства, предсказанные в его ценностных составляющих лирикой Леонида Губанова, и предлагается рассматривать как сюжет.

Благодаря многочисленным свидетельствам друзей и знакомых, Губанов признан идейным вдохновителем и создателем литературной группы СМОГ, уже в момент своего возникновения осенью 1964 г. обострившей вопрос о старой и новой отечественной поэзии. Участники названного поэтического объединения (наиболее распространённые расшифровки аббревиатуры: Самое Молодое Общество Гениев; Смелость, Мысль, Образ, Глубина; Сила Мыслей, Оргия Гипербол) и бытовым поведением, и стихами напоминали футуристов. Даже их порыв к чтению произведений на улице, у памятника Маяковскому, воспринимался как подтверждение данной преемственности. Заметим также, что сложение СМОГа происходило на этапе широкого, хотя и не официального признания «шестидесятников», поэтому своей задачей юные авторы объявили не только отделение от номенклатурных советских писателей, но и размежевание с иными новаторами в искусстве слова. Согласно фельетону, опубликованному тогда «Комсомольской правдой», в главном документе СМОГа была фраза: «Все — от Блока до Вознесенского и его эпигонов — отвержены нами»². Этот бунт тоже согласовался с программой футуристов начала века: авторы манифестов «Пощёчина общественному вкусу» и «Садок судей», как известно, призывали сбросить с корабля современности не только Пушкина, но и всех символистов и акмеистов.

¹ Мамлеев 2003–1. — [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://moljane.narod.ru/Journal/03_1_mol/03_1_Mamleev.html. — Дата обращения: 12.02.2014..

² *Гэфтер*. Журнал. — [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://gefter.ru/archive/8135>. — Дата обращения 16.02.2014.

Формальные приближения к поэтике бюджетян у Губанова наблюдаются на уровне использования броских заглавий («Экспромт на подножке собственного спокойствия», «Временное правительство грусти», «Попутный витраж», «Шалаш настроения», «Разговор с Пушкиным», «Любимой вместо оправдания»), аллитераций, просторечной и жаргонной лексики, свободного интонирования и даже на уровне реакций, связанных со знаками препинания («которым ни к чему душа, как мне мои же запяты»¹; «Меня пугает Слава и чёрный локон запятой»²).

Однако данные сходства не исключили и различий. Футуристы рвались в такое будущее, которое совсем не напоминало бы о прошлом, они настаивали на отказе от любых традиций. У группы, организованной Губановым, и прежде всего у него самого были учителя. В сохранившемся и опубликованном манифесте СМОГа заявлено: «Мы, поэты и художники, писатели и скульпторы, возрождаем и продолжаем традиции нашего бессмертного искусства. Рублёв и Баян, Радищев и Достоевский, Цветаева и Пастернак, Бердяев и Тарсис влились в наши жилы, как свежая кровь, как живая вода. И мы не посрамим наших учителей, докажем, что мы достойны их»³.

В литературных воспоминаниях и отзывах собратьев по перу нередко встречаются очень разные определения литературной родословной Губанова. Для кого-то он — поэтический внук Есенина, для других (по рвущейся из стихов энергии и резкости стиля) ближе к Маяковскому. Множество отсылок и самоопределений в его стихах связано с именами Пушкина, Лермонтова, Мандельштама, Гумилёва, Цветаевой, Пастернака, Хлебникова, Бодлера, Верлена, Рембо. Обратим и особое внимание на три не совпадающие друг с другом характеристики.

«Губанов стоит в ряду таких русских поэтов, как Кольцов, Некрасов, Клюев, Есенин, Павел Васильев, Клычков. Но его очень русское по духу творчество <...> уже и какое-то иное, совершенно иной музыкой звучащее»⁴ (Владимир Алейников).

¹ Электронная библиотека bookz.ru. — [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://bookz.ru/authors/gubanov-leonid/gubanov_stihi/1gubanov_stihi.html. — Дата обращения 20.02.2014.

² Там же.

³ Литературные манифесты от символизма до наших дней. — М.: Издательский дом Согласие, 2000. — С. 492.

⁴ 45-я параллель. Поэтический альманах. — № 17 (293). — [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://www.45parallel.net/leonid_gubanov/. — Дата обращения: 2. 04. 2014.

«Рубцов, Шукшин, Высоцкий — в старшем поколении они были ему ближе других — не по стилю, а по подспудной, полуукрощённой, неистовой анархической жилке»¹ (Юрий Кублановский).

«Есенинская напевность вдруг переходит в хлебниковскую усложнённость, Маяковский прорывается сквозь Гумилёва. <...> он как бы ощущает их своими и смело втягивает в орбиту своих слов и образов, в свою поэтическую фантазию, в свой карнавал и своё судилище»² (Владимир Бондаренко).

Обоснованность каждой из характеристик можно подтвердить множеством строк и текстов. Аллюзийная и реминисцентная плотность стихов Губанова вообще такова, что в ней нетрудно увидеть, например, исток поэтики концептуалистов и одновременно — преодоление центонного принципа, который позволяет поэту маскировать собственное «я» игрой цитат. В отношении к литературному, поэтическому пространству Губанов отстаивал несколько иной вариант свободы. Последний проявлялся не столько в ритмической и грамматической вольности, расшатанном синтаксисе, сколько в синтезе разнонаправленных эстетических предпочтений. Соединяя очень разные интонации и образы, Губанов отменял привычную для 60—70-х годов оппозицию Золотого и Серебряного веков, классики и модернизма, традиции и авангарда. Смело вводя и смешивая в своей поэзии известные имена, он также «примирял» символистов, акмеистов и футуристов. Своеобразная декларация такого художественного способа открывает одно из стихотворений Губанова:

Я пью серебряную речь
И слушаю старинный почерк,
Хрустящие страницы встреч
Мне свадьбу раннюю пророчат³.

Эстетическая концепция Губанова, лирический герой которого всегда распахнут для собственно литературных впечатлений и ни одного из поэтов прошлого не мыслит как умершего, апеллирует к убеждению Цветаевой: «Поэзия не дробится ни в поэтах, ни на поэтов, она во всех своих явлениях — одна, одно, в каждом вся»⁴.

¹ Кублановский Ю. На свету и в темнотах лирической самобытности // Губанов Л.Г. Серый конь. — М.: Эксмо, 2006. — С. 10.

² Бондаренко В. Последние поэты империи. — М.: Молодая гвардия, 2005. — С. 606.

³ Губанов Л.Г. Серый конь. — М.: Эксмо, 2006. — С. 102.

⁴ Цветаева М. Собрание сочинений: В 7 т. — Т. 5. — М.: Эллис Лак, 1994. — С. 374.

Стоит отметить и то, что концентрация в тексте своего и чужого связана у Губанова прежде всего с ассимиляцией звуковых, образных, интонационных явлений, не позволяющих ощутить различия между лирическими голосами. Даже в двух строках: О, позолоченная память/ над позвоночником коня!¹ — можно услышать Батюшкова, Маяковского, Есенина, Мандельштама и даже Блока. Блоковские аллюзии вообще в поэзии Губанова не столь редки, и они также позволяют сделать вывод о том, что создатель СМОГа довольно быстро опроверг теоретические установки направления, преодолел узость определений, вошедших в манифесты и декларации. Вот почему запрет на деятельность литературной группы и все репрессивные меры в отношении участников СМОГа не отменили внутренней творческой свободы Губанова. Она проявилась и в сращении образов из близких и дальних исторических эпох, в соединении литературно-бытового факта с филофско-поэтическим и метафорическим объяснением:

«А Пугачёв-то был таков,
а ты не знаешь Пугачёва!»
Он жив, он носит эпoletы
и скоро, скоро наяву
листочкою — «На смерть Поэта»
откроет первый свой триумф.
И после нас, да, Саша, после...
Он встретит тот же пистолет,
и скажет — здравствуй, как ты поздно!
Как ты, бедняжка, постарел².

Метаисторизм Губанова в большей мере обусловлен этической и эстетической сферой, ощущением единого стержня человеческой жизни, а не размышлениями о типах общественных отношений, повторяющихся в национальной или мировой истории.

Очевидно, что и в одной из главных своих функций — пророческой, и в характере воплощения двух тем, смерти и искусства, Губанов оказался поэтом, не столько созвучным эпохе, сколько не снизошедшим до её социальной и политической конкретики. Доступные сегодня для чтения произведения Губанова мало проясняют время 60—70-начала 80-х годов XX столетия: вектор развития темы в них всегда соотнесен с прошлым и будущим. Показательно, что, обращаясь к минувшему и грядущему в одном из своих стихотворений, Губанов кате-

¹ Стихи.ру. — [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://www.stihi.ru/2004/01/19-183>. — Дата обращения: 20.01.2014.

² Губанов Л.Г. Серый конь. — С. 50.

горию настоящего обозначает лишь не свойственным для его поэтического словаря глаголом:

Прошлое! Я жалею на тысячу истин,
Мне ль их разбирать – Христос я, Будда, что ль?
Прошлое! Мы все покроемся листьями
Или обростём великим будущим¹.

И даже в стихотворении «О любви» конечные строки разрушают привычную логику движения, акцентируя былое как основу будущего и исключая настоящее:

Туда, где вам одной владеть —
что будет, оттого что было!!!²

Глагольная лексика уже в ранних (60-х годов) стихотворениях Губанова, в силу её большей привязанности к формам прошедшего и будущего времени, форме повелительного наклонения, как будто стремится сломать закон лирической сиюминутности, лирической связанности настоящим. Такое движение приводит к ощущению эпической масштабности переживания, укрупняет, гиперболизирует образ поэта, способного очень точно увидеть собственную смерть и собственное бессмертие:

Я не на улице умру
среди бесстыдного народа,
а книжных полок посреди,
черновики где рваный ворох³.

Скоро, одиночеством запятнанный,
я уйду от мерок и морок
слушать зарифмованными пятками
тихие трагедии дорог⁴.

Умер я, сентябрь мой,
Ты возьми меня в обложку⁵.

Но даже смерть идёт порожня,
от сердца, где царит поэзия.⁶

¹ Стихи.ру.

² Губанов Л.Г. Серый конь. С. 28.

³ Губанов Л.Г. Серый конь. — С. 18.

⁴ Там же. — С. 62.

⁵ Там же. — С. 107.

⁶ Стихи.ру.

Указанные строки подтверждают губановскую убежденность в наличии надвременной сути поэтического искусства. Разделяя такую убежденность, сегодняшний читатель Губанова, с одной стороны, не может не согласиться с мнением поэтессы Татьяны Ребровой («Ему следовало бы родиться или раньше или позже»¹), с другой — осознаёт, что такая творческая личность не вписывается ни в одну из тех культурных эпох, которые предшествовали рождению Губанова или же возникли за гранью его физического бытия. Можно даже говорить о том, что жизнь и мир искусства менялись медленнее, чем поэзия Губанова. Вот почему данный художник слова выпадает из любых типологических построений. Его можно одновременно характеризовать как поэта «тихого» и «громкого», трагического и жизнеутверждающего, публицистического и исповедального, как самого раннего представителя концептуалистов и метареалистов, как приверженца традиционной и актуальной поэзии. В стихах Губанова обнаруживаются не только парадоксальность и презрение к логике, не только сгущающийся до темноты метафорический смысл, но и лирическая пронзительность, ясность, афористичность. Он не похож ни на Высоцкого, ни на Бродского, о которых, кстати, знал не понаслышке. Очень разные комментарии могут быть даны в качестве пояснений, кого Губанов имел в виду и кого предвосхищал в следующих строках:

Жизнь — родственница с грустью женской,
но братьев всё же большинство.

Из них любимейшими понят
как самый младший из троих,
не забывай, заметит Подвиг
Талант добавит, лишь Твори!

Но если вас измучит тайна
и любопытство грудь прожжёт,
скажу одно — за дальней далью
меня четвёртый тайный ждёт!

Поэтика Губанова вторит многим эстетическим программам и избегает доминирования одной из них. Исторические имена не привязывают его к конкретной эпохе, а топонимические детали — к столице или к провинциальному пространству, городу или деревне. Географические названия даются в таком лирическом контексте, что никогда не

¹ Крохин Ю. Профили на серебре. — М.: Издательский дом «Обновление», 1992. — С. 54.

свидетельствуют о реальных перемещениях поэта — он мог, например, находиться где угодно, когда писал:

Я не хочу катить себя к губам твоим,
чтоб ты как чуть: А Лёнька где-нибудь в Твери.
Творит.¹

или:

На плечи грабленной церковки
Слетают вороны всей Вологды².

Прибегая к цветаевской формуле, можно сказать, что Губанов в поэзии оказался один из всех, за всех и, если и не противу всех, то явно поперёк всех. Даже общая адресация его произведений такова, что невольно влияет и сегодня на его литературную судьбу. Губанов обращён к особой категории читателей, способных преобразовать синергетический эффект поэтического текста в собственное и пожизненное вдохновение.

Ну а тем, кто надел мою страшную робу,
заражаться поэзией
и всю ночь, как получится,
биться лбом перед образом вечного гроба
и с последнею рифмою над ладаном мучаться!!!³

Такой читатель ещё не возник, он по-прежнему персонаж поэтического будущего. Но появление его должно быть подготовлено. В том числе и тем, к чему десять лет назад призывал Юрий Мамлеев: «Губанова необходимо достаточно полно опубликовать, продуманно и с любовью разбираясь в его листках, черновиках, во всем, что он нам оставил. Тогда история русской поэзии второй половины XX века зазвучит в иных тонах»⁴. Добавим: не только история, но и сама поэзия, не только XX, но и XXI века. Начальные шаги в этом направлении сделаны — изданы три книги стихотворений Леонида Губанова: «Я сослан к Музе на галеры...» (М., 2003); «Серый конь» (М., 2006); «И пригласил слова на пир...» (СПб., 2012). Но по-прежнему актуальным остаётся вопрос о текстологическом и научном освоении произведений поэта, их систематизации; востребованными являются размышления о его

¹ Губанов Л.Г. Серый конь. — С. 41.

² Там же. — С. 48.

³ Там же. — С. 64.

⁴ Мамлеев 2003–1. — [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://moljane.narod.ru/Journal/03_1_mol/03_1_Mamleev.html. — Дата обращения: 12.02.2014.

мировоззрения, художественной эволюции, а также добротные комментарии к поэтическим текстам и рисункам.

Наше локальное, в рамках заявленной темы, определение творческой индивидуальности Леонида Губанова может быть сформулировано так. Стремительное развитие данного художника слова привело его к созданию универсальной картины мира, в которой момент настоящего оправдан и побеждён взаимопроницаемостью прошлого и будущего. Сохраняющий и утверждающий вопреки литературной и общественной невостребованности уникальность своей личности и поэтики, Губанов двигался по пути осмысления метаисторического и соборного опыта русского человека, синтеза культур и традиций. Лирический сюжет будущего у данного поэта основан не только и не столько на предсказаниях своей собственной судьбы, сколько на предопределении тех этико-эстетических ориентиров и пристрастий русской лирической поэзии, тех её аксиологических составляющих, которые способствуют её выживанию в любые, даже самые «непоэтические», времена.

Leonid Gubanov (1946—1983) in his lyrics embodied the thought about the future of Russian poetry. Having chosen the path of synthesis of cultural traditions he came up to the creation of the artistic concept according to which the present is always established on the idea of interpenetration and mutuality of the past and of the future. L. Gubanov has created the lyrical plot which is based not as much on the prediction of his own destiny but mostly on the identification of those ethical and aesthetic reference points and predilections of Russian poetry that contribute to its survival at any times, even the hardest ones for the poetry.

Keywords: *poetry, Gubanov, lyrical plot, interpenetration and mutuality, aesthetic reference points.*

Об авторе:

ТИТОВА Елена Витальевна — доцент кафедры литературы Вологодского государственного педагогического университета.

Образы будущего в лирике Н.М. Рубцова

В статье рассматриваются две модели будущего, получившие воплощение в лирике Н.М. Рубцова. Это, во-первых, судьба России, будущее Отечества, которое поэт тесно связывает с его прошлым и настоящим, с верой в «вечную Россию». Во-вторых, — это судьба самого поэта. Здесь Н. Рубцов приходит от оптимистической модели своего будущего — к пессимистической, к предчувствию своей трагической гибели.

Ключевые слова: лирика Н.М. Рубцова, образы будущего, «вечная Россия», судьба поэта.

Образы будущего занимают значительное место в лирике Н. Рубцова. Они связаны, с одной стороны, с осмыслением будущего России, с другой стороны, — личной судьбы поэта.

Вообще образ России, Руси — центральный в творчестве поэта. В своих произведениях Рубцов обращается к осмыслению прошлого, настоящего и будущего своего Отечества, судьба которого тесно переплетается с судьбой лирического героя, в котором находят несомненное отражение и реалии жизненного пути, черты личности самого автора.

При этом, на наш взгляд, следует обратить внимание на одно важное обстоятельство, связанное с тем, что Рубцов жил в эпоху советской истории, известную, помимо всего прочего, как время активного строительства коммунизма в нашей стране. Ведь тот же Н.С. Хрущев, с именем которого связывается в истории период т.н. оттепели («хрущевской оттепели» или «хрущевского десятилетия», как именуется он в современных учебниках отечественной истории) не только обещал в 1980 г. показать по телевизору «последнего попа», но и построить к этому времени в Советском Союзе коммунизм. Поэтому пафос «построения нового общества и нового человека»¹ был во многом определяющим в годы, когда сформировалось поэтическое дарование Н. Рубцова, что нашло определенное отражение и в его творчестве. Можно сказать, перефразируя А.С. Пушкина, «он коммунизму отдал честь»... Например, в целой серии стихотворений, посвященных Ле-

¹ Барakov В.Н. Лирика Николая Рубцова (опыт сравнительно-типологического анализа)/ Учебное пособие по спецкурсу. — Вологда, 1993. — [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://www.booksite.ru/fulltext/lir/ika/rub/tso/va/2.htm>. — Дата обращения: 29.03.2014.

нину, партии и коммунистам (они были написаны поэтом в конце 1950-х — начале 1960-х гг.), в которых есть и строчки о «светлом будущем».

Жить не умеем без смысла мы.
Знаем: всегда в пути
Надо быть с коммунистами,
Чтоб в коммунизм войти¹, —

писал матрос Рубцов в стихотворении «Слово о партии», опубликованном в североморской газете «На страже Заполярья» 20 мая 1959 г. (см.: 2, 293). Тема получила развитие в другом поэтическом произведении поэта.

Надо
быть
с коммунистами
В славе, в мечте, в борьбе!
Надо пути каменистые
Всем испытать на себе,
Чтобы на другого не сваливать
Трудности честных дорог,
Чтобы дороги осваивать,
Слившись
в железный
поток!
Надо
быть
с коммунистами
В разуме ясном, в душе —
Счастлив, кто этого истинно
В жизни добился уже!
В дом коммунизма
лучистый
Вход не с любого пути:
Надо
быть
с коммунистами,
Чтоб в коммунизм войти! (2, 250) —

¹ Рубцов Н.М. Собрание сочинений в 3 т. Т. 2 / Сост., примеч. В. Зинченко. — М.: ТЕРРА, 2000. — С. 244. Далее ссылки на это издание — с указанием тома и страницы — даются в тексте статьи.

такое рубцовское стихотворение было напечатано в газете «Вологодский комсомолец» от 21 июня 1964 года (см.: 2, 294).

Однако нет никаких сомнений в том, что эти «газетные» стихи поэта ни в коей мере не отражают его сокровенных раздумий о судьбе России и ее будущем. Примечательно, что ни одно из них не было включено Рубцовым ни в один из прижизненных сборников. А когда, например, писатель С.П. Багров спросил друга-поэта, почему тот не включает в свои книги одно из стихотворений подобного рода («Октябрьские ветры»), то Рубцов ответил, что «писал» его «головой, тогда как надо было бы сердцем» (цит. по: 2, с. 294). А сердцем, душой он, несомненно, тяготел к другому, едва ли не прямо противоположному взгляду на предначертанный Коммунистической партией вектор развития России. Более того, по мнению поэта, курс на «светлое будущее» оказывается во многом опасным, губительным для России и русского народа.

Боюсь я, боюсь я, как вольная сильная птица,
Разбить свои крылья и больше не видеть чудес!
Боюсь, что над нами не будет таинственной силы,
Что, выплыв на лодке, повсюду достану шестом,
Что, всё понимая, без грусти пойду до могилы...
Отчизна и воля – останься, моё божество! (1, 201—202) —

с болью и тревогой пишет Н. Рубцов в своем программном стихотворении «Я буду скакать по холмам задремавшей Отчизны...». И далее:

Останьтесь, останьтесь, небесные синие своды!
Останься, как сказка, веселье воскресных ночей!
Пусть солнце на пашнях венчает обильные всходы
Старинной короной своих восходящих лучей!.. (1, 202).

Таким образом, Н. Рубцов стремится осмыслить судьбу своей Родины через обращение к ее прошлому, к основным духовным ценностям русского народа, к образу вечной России. И в этом — в опоре на национальные духовные ценности, на опыт прошлого — видит он залог для грядущего процветания Отечества. Об этом поэт говорит в завершающих строчках своего стихотворения «Видения на холме»:

Я больше не могу!
Я резко отниму от глаз ладони
И вдруг увижу: смиренно на лугу
Траву жуют стреноженные кони.
Заржут они – и где-то у осин
Подхватит эхо медленное ржанье,
И надо мной – бессмертных звезд Руси,

Спокойных звезд безбрежное мерцанье...(1, 205)

(курсив автора статьи. — *А.Н.*)

Еще более проникновенно эта же мысль, эта вера в «вечную Россию» звучит в заключительных строчках рубцовского стихотворения «Старая дорога»:

Здесь русский дух в веках произошел,
И ничего на ней не происходит.
Но *этот дух пройдет через века!*
И пусть травой покроется дорога,
И пусть над ней, печальные немного,
Плывут, плывут, как мысли, облака...(1,265—266)
(курсив автора статьи. — *А.Н.*)

Совершенно естественным при этом выглядит беспокойство Н. Рубцова за судьбу России, за сохранение ее духовных основ, национального своеобразия, которое явно проглядывает в известных строчках поэта: «Россия, Русь! Храни себя, храни!» (1, 204) (хотя формально они связаны с беспокойством лирического героя стихотворения «Видения на холме» за судьбу Родины, на которую напали «иных времен татары и монголы»¹² — немецко-фашистские войска).

В этом контексте очевидной становится утопичность, ложность представлений о «светлом будущем», о построении коммунизма (действительно, как можно строить, разрушая?). Отсюда, на наш взгляд, и ироническое обыгрывание темы коммунизма в ряде произведений поэта. Так, например, в «МУМе (Марше уходящей молодости)» Н. Рубцов писал:

В коммунизм — таинственный зенит —
как в космос,
полетели мысли отдыхать,
как птички (2, 186).

А в шутовском рубцовском стихотворении «Жалобы алкоголика» есть такие иронические строчки:

..Ах, что я делаю?
За что я мучаю
больной и маленький
свой организм?..

Да по какому ж
такому случаю?..
Ведь люди борются
за коммунизм! (3, 166).

А о будущем системы, звавшей народ к «светлому будущему», Н. Рубцов в своем неподцензурном стихотворении «Поэт» (из сборника «Волны и скалы» 1962 г.) выразился довольно жестко и определенно:

Еще мужчины будущих времен,
(да будет воля их неустрашима!) —
разгонят мрак бездарного режима
для всех живых и подлинных имен! (3, 177)

Судьба лирического героя (в значительной мере отражающего черты личности самого поэта), его будущее как некий сюжет также занимают значительное место в лирике Н. Рубцова. При этом все имеющиеся в поэзии Н. Рубцова «сценарии» будущего лирического героя можно, на наш взгляд, разделить на две группы, включающие оптимистические и пессимистические варианты развития его судьбы.

Оптимистические «сценарии», на наш взгляд, можно разделить на три группы: романтические максималистские, романтические прагматические и ренессансные (т.е. связанные с возрождением веры героя в жизнь, надежды на лучшее).

Романтические максималистские отражают юношеские порывы героя к борьбе, к странствиям, к постижению мира во всем его многообразии. Такие мотивы, например, звучат в ранних «морских» стихах Рубцова.

Я, юный сын морских факторий,
Хочу, чтоб вечно шторм звучал.
Чтоб для отважных вечно - море,
А для уставших - свой причал... (1, 47) —

читаем, в частности, в одном из них («Я весь в мазуте, весь в таво-те...», 1962).

В ранних стихах Н. Рубцова появляется даже особая «морская» образность, которая находит отражение в размышлениях лирического героя о своем будущем вообще. Так, к примеру, в стихотворении «Желание» (1958 г.) поэт сравнивает бег жизни со стремительным движением торпедного катера.

Я хочу, чтоб времени фарватер
Не оставив где-то в стороне,
Жизнь промчалась, как торпедный катер
Мчит навстречу взмыленной волне! (1, 101).

Образ стремительного бега корабля жизни, будущего как непрерывного движения возникает и в другом рубцовском стихотворении:

В жарком тумане дня
Сонный встряхнем фиорд!
— Эй, капитан! Меня
Первым прими на борт!
Плыть, плыть, плыть
Мимо могильных плит,
Мимо церковных рам,
Мимо семейных драм...

Плыть, плыть, плыть... (2, 24)

(Стихотворение «Плыть, плыть, плыть...», 1970 г.).

Романтический порыв к странствиям как основе жизненного существования находит выражение и в стихотворении «Прекрасно небо голубое!» (1966 г.) Правда, здесь он соединяется с мотивом бегства от жизненных неурядиц.

Прекрасно небо голубое!
Прекрасен поезд голубой!
— Какое место вам? — Любое.
Любое место, край любой (1, 278)

Романтически-прагматический сценарий будущего, на наш взгляд, находит воплощение в известном стихотворении Н. Рубцова «В горнице» (1965). Он связан не только с представлением о положительном развитии судьбы лирического героя, но и со стремлением «сконструировать» ее, «сделать» своими руками, выстроить определенным образом.

Дремлет на стене моей
Ивы кружевная тень,
Завтра у меня под ней
Будет хлопотливый день!

Буду поливать цветы,
Думать о своей судьбе,
Буду до ночной звезды
Лодку мастерить себе...(1,189) —

в этих строчках Рубцова возникает образ лодки как символа движения, судьбы человеческой, которую он сам себе кует.

Еще один оптимистический вариант сюжета будущего героя связан с воскресением надежд, веры в то, что еще не все потеряно, что жизнь принесет еще много прекрасных мгновений.

Кто мне сказал, что во мгле заметеленной
Глохнет покинутый луг?

Кто мне сказал, что надежды потеряны?

Кто это выдумал, друг? (1, 191) —

воскликает герой в стихотворении «Зимняя песня» (1965), очарованный «светлыми звездами» «тихой зимней ночи» и возрожденный тем самым к жизни.

Так вот, просто и хитро,

Жизнь порой врачует душу...

Ну и ладно! И добро (2, 66), —

пишет Н. Рубцов по сходному поводу в другом своем стихотворении («Выпал снег...» (1965)).

Стихи с пессимистическими сюжетами будущего лирического героя можно в свою очередь разделить на две группы. Одна из них, на наш взгляд, включает произведения с «предчувствиями осенними уже не лучших перемен» (1, 278), другая — стихи-пророчества.

Первая включает целый ряд известных стихотворений поэта, в которых лирический герой (автор) не находит перспектив для своего существования в этом мире. Вот одно из них — «Элегия»:

Отложу свою скудную пищу.

И отправлюсь да вечный покой.

Пусть меня еще любят и ищут

Над моей одинокой рекой.

Пусть еще всевозможное благо

Обещают на той стороне.

Не купить мне избу над оврагом

И цветы не выращивать мне...(2, 113).

Здесь лирический герой говорит о том, что не находит себе места в жизни, не видит больше смысла в своем существовании.

Из недобрых предчувствий рождается пророчество:

Я умру в крещенские морозы.

Я умру, когда трещат березы (2, 110).

Так поэт предсказывает время своей трагической смерти — он погибает в Крещенскую ночь (с 18 на 19 января 1971 г.). Увы, «шестое чувство» не подсказало Рубцову, от чьей руки он может погибнуть....

Кстати, если начало этого «пророческого» стихотворения постоянно цитируется исследователями, то на вторую его часть обращается гораздо меньше внимания. Хотя, по нашему мнению, она тоже достаточно любопытна...

А весной ужас будет полный:

На погост речные хлынут волны!

И, наконец, последнее стихотворение Н. Рубцова, на которое хотелось бы обратить внимание в контексте нашей работы — «Экспромт» (1967 г.), но вполне серьезный, на наш взгляд, хотя и отнесенный к разделу шуточных в известном 3-х томном собрании сочинений поэта:

Я уплыву на пароходе,
Потом поеду на подводе,
Потом еще на чем-то вроде,
Пройду по волоку с мешком —
И буду жить в своем народе! (2, 210)
(курсив автора статьи. — А.Н.)

Здесь, кажется, все исполнилось в полной мере. Н. Рубцов сегодня — подлинно народный поэт и, действительно, живет в своем народе!..

In article two models of the future which have received an embodiment in lyrics of N.M. Rubtsov are considered. It is the first the destiny of Russia, the future of the Fatherland which the poet closely connects with its past and the present, with belief in the "eternal Russia". Secondly, it is the destiny of the poet. Here N. Rubtsov comes from the optimistic model of the future to pessimistic one, to the presentiment of the tragic death.

Keywords: *Lyric poet N.M. Rubtsov, images of the future, "eternal Russia", destiny of the poet.*

Об авторе:

НОВИКОВ Алексей Евгеньевич — кандидат филологических наук, доцент кафедры истории и философии Гуманитарного института Череповецкого государственного университета.

Пророческие мотивы в произведениях В.Г. Распутина

Пророческие мотивы являются важным структурным элементом произведений В.Г. Распутина, продолжающего традицию «деревенской прозы». С позиций авторского идеала рассматривается современность и процессы, происходящие во внутреннем мире человека и в народном самосознании, прозревается будущее. Эсхатологические и апостасийные мотивы, символика, трагедийный сюжет, лиризация повествования характерны для произведений художника и способствуют выявлению авторской позиции и ее христианской основы.

Ключевые слова: пророчество, эсхатологические и апостасийные мотивы, апокалипсис, христианская основа, народное самосознание

В творчестве В.Г. Распутина обнаруживается единая художественная концепция, основанная на твердой нравственной позиции, что позволяет читателю сформировать представление об авторском идеале гармонического устройства жизни. Именно с высоты этого идеала, его духовного содержания, рассматривается современность и — главным образом — процессы, происходящие во внутреннем мире человека и в народном самосознании. И, следует заметить, это вполне соответствует традициям русской классической литературы, где всегда была высока забота о действенности писательского слова. Об этом писал философ Е.Н. Трубецкой: «Наше творчество, художественное и философское, всегда жаждало истины не отвлеченной, а действенной: величайшее, что есть в нашей литературе, было создано во имя идеала «целостной жизни»¹.

Пророческие мотивы являются важным структурным элементом произведений писателя и связаны с мировоззренческим аспектом. Будучи писателем, чье творчество развивалось в русле «деревенской прозы», В.Г. Распутин в рассказах 1990-х годов и в повести «Дочь Ивана, мать Ивана» (2003) не только продолжает художественное исследование основ национальной жизни, но и ведет его вглубь души современного человека. Произведения, обращенные к родовой памяти русского читателя, обладают универсальностью, благодаря постановке проблем, касающихся развития современного общества в целом, нравственно-философское осмысление событий частной жизни выходит на бытий-

¹ Трубецкой Е.Н. «Свет Фаворский и преображение ума» // Вопросы философии. — 1989. — № 12. — С. 113.

ный уровень, и в этом также обнаруживая преемственную связь с русской классикой, по словам В.М. Марковича, устремлявшейся «к «последним» сущностям общества, истории, человечества, вселенной» и соотносившей реальность с такими категориями, как «вечность, высшая справедливость, провиденциальная миссия России, конец света, Страшный суд, царство Божие на земле»¹.

О пророческом характере произведений В.Г. Распутина, проявившемся с самого начала его творческого пути и обусловленном горячим патриотическим чувством, любовью и сочувствием к человеку, говорят многие исследователи его творчества. Сложная мифопоэтическая образная система, мотивная структура текста, символика, лиризация повествования, «просвечивающий» духовный подтекст, органично сочетаются с актуальностью жизненного материала, подчас публицистической заостренностью прямого авторского высказывания. Писатель, используя различные художественные формы прогнозирования будущего, указывает на необходимость сохранения традиционных моральных ценностей.

Эсхатологические и апостасийные мотивы, использование трагедийного сюжета характерны для произведений художника и способствуют выявлению авторской позиции и ее христианской основы.

В повестях 60—80-х гг. «Деньги для Марии» (1966), «Живи и помни» (1974), «Прощание с Матёрой» (1976) (следует отметить символическое значение названия острова, семантически совмещающего в себе понятия «мать» и «земля») и «Пожар» (1985) В.Г. Распутин предсказывает духовный кризис, поразивший современный мир. Апостасийные мотивы (христианский контекст понимания допускает использование этого термина) пронизывают повествование о событиях, происходящих в сибирской глубинке, задавая масштаб художественного обобщения.

Писатель часто включает символику предвидения, предсказания в финальную часть своих произведений. Так, в конце своей второй повести писатель замечает: «Нынче, как никогда, много несло утопленников — отчего? — война кончилась, надежды стало больше — или жизнь сделала слишком крутой крен, и не все удержались на повороте, слабые попадали в Ангару? Кто знает... »², — и это не только пред-

¹ Маркович В.М. Вопрос о литературных направлениях и построении истории русской литературы XIX века // Известия Российской Академии наук. — Серия лит-ры и языка. — 1993. — Т. 52. — № 3. — С. 28.

² Распутин В.Г. Собр. соч. в 2-х т. — Калининград: ФГУИПП «Янтарный сказ», 2001. — Т. 2. — С. 188. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием тома и страниц.

восхищает трагическую судьбу главной героини Настены, но и соотносено с социально-историческим контекстом. Предчувствие трагических жизненных «поворотов» в условиях распадающихся человеческих связей, утраты целостности жизни, деформации социальной действительности реализуется в сюжетах и образах последующих произведений.

В повести «Прощание с Матерой» основной конфликт разворачивается на фоне затопления острова Матеры, символизирующего человеческий корень, отчий дом. Трагедия прощания с ним раскрывается с помощью психологического анализа представителей трех поколений жителей Матеры. Автор диагностирует социальную болезнь равнодушия, беспамятности, холодного прагматизма, при этом ответственность за происходящее разрушение не возлагается только на принимающую решения власть: тревогу главной героини Дарьи вызывают изменения, происходящие в душах людей. В конце повести описан непроницаемый туман над островом, в котором «закружили» молодые люди в лодке, посланные за стариками и отчаявшиеся «куда-нибудь выплыть», а «мглистый и сырой, как под водой, непроглядный свет» (2, 190) в окне курятника, места последнего ночлега стариков, сменяется «размытым мерцанием» (2, 191), в котором проносятся мимо, точно при сильном вышнем движении... похожие на тучи очертания», при этом шум лодочного мотора доносится, «будто споднизу» (2, 191). Этот семантически емкий образный ряд воспринимается как мифопоэтический и соотносен не только с библейской ситуацией Всемирного потопа, спасения праведного Ноя и историей града Китежа, в нем присутствует и мотив вознесения: вертикаль движения задана в тексте. В финале повести очевидно авторское предупреждение — напоминание о неотвратимости ответа, к которому будет призван человек. Гибель Матеры можно воспринимать и как «предсказание экологических бед», и в жертвенном ключе: не будет ли память о ней, запоздалое раскаяние «удерживающим» на краю апостасийной бездны?

Центральное сюжетное событие повести «Пожар» в глубинном смысле символизирует опустошение во внутреннем мире, «бездомность» человека, утратившего вековые устои, и грядущие катастрофические последствия этого. Образ нового поселка лишен примет дома, это «временное пристанище», неукорененной, бессмысленной предстает и жизнь людей: «Дети между тем рождались, вырастали и сами... заводили детей, рядом с живым становищем разрослось и другое, в которое откочевали навеки» (2, 199).

Тема озабоченности судьбой России в непосредственной связи с духовным развитием человека отражается и в произведениях 1990—

2000 годов. Центральное место в композиции рассказа «Новая профессия» (1998) занимает «сказка-притча» о «последней надежде» отдалить наступление конца света, которая заключается в том, чтобы «удержать» любовь. Малая толика любви, сохранившаяся от той, «заповеданной две тысячи лет назад», способна спасти мир. Особая ситуация вдохновенного импровизационного исполнения способствует выявлению высокого пророческого смысла монолога Алеши, стилизованного под народные легенды апокифического характера, и контрастирует с пошлой обстановкой «новорусской» свадьбы.

В рассказе «В непогоду» (2003) В.Г. Распутин создает образ одухотворенного мира. Описание меняющихся картин природы, сначала умиротворенной, а потом охваченной страшной бурей, сопровождается глубокими переживаниями героя-повествователя, близкого автору. Насыщенный библейскими аллюзиями текст, усиленная метафоричность и взволнованная интонация рассказа, в котором мир как будто предстоит надвигающейся последней катастрофе, заставляют читателя испытать вместе с героем потрясение: он чувствует, что «бешеные порывы» ветра «не без назидания; жуткие эти стенания — не без горького плача родных наших, сошедших с земли, о нашей участи»¹. В этом контексте органично сближение-сопоставление образа великой Римской империи, погубленной маленькой «букашкой-душегубом, слизистой тлей» — «праздностью и развратом², и современным миром, превратившимся в «всесветное торжище зла»³. Герой восклицает: «Как... много ненужного и вредного мы завоевали и как мало надо было охранить!... И не охранили! Горе нам, прогневившим Бога!»⁴ Катарсическое переживание завершается картиной успокоившейся природы и финальной фразой: «И мудро отступил в сторонку Апокалипсис»⁵. Ощущение произошедшего чуда, «отсроченной» расплаты подчеркнуто сочетанием высокой лексики: «Беззвучный торжествующий глас, незримые плодоносные струи полились на землю» — и разговорной интонации: «... солнце поползло, запустилось лучами и засияло на всю катушку»⁶.

Состоянием русской деревни очень обеспокоен В. Распутин: распад традиционного крестьянского мира воспринимается как угроза небы-

¹ *Распутин В.Г.* Живи и помни. — М.: Астрель: АСТ: Полиграфиздаст, 2010. — С. 506.

² Там же. — С. 507.

³ Там же. — С. 508.

⁴ Там же. — С. 508.

⁵ Там же. — С. 510.

⁶ Там же. — С. 510.

тия, утраты родового чувства, угасания самой жизни. В самом названии рассказа «Изба» (1999), как и в названии места действия повести — Матера, указан архетип «дом», родина, а центральный образ избы «как онтологической модели родового пространства-времени несет в себе приметы одухотворенного человеческого жилища»¹. Важно замечание о том, что «одним из центральных в деревенской прозе становится символ дома, жилища — социокультурный образ, имеющий охранное значение (предохранения от холода, непогоды, мрака ночи и хаоса стихийных сил) как средоточие человеческого тепла и света, семейного очага, убежища и спасения»².

В распутинской истории «избы» и отношении персонажей к ней отражены реалии современной действительности и выражено критическое отношение писателя к нарушению порядка в жизни людей. Главная героиня Агафья вопреки всему, как будто даже за порогом смерти, защищает лад в избе, являющейся одушевленным свидетелем ее трагической жизни. Ей противопоставлены «постояльцы», не способные стать хозяевами: молодые Горчаковы и Катя-Ваня, «не слепившие гнезда» и «зло, беспощадно и тихо» пьющие. Этим «временным» людям как будто сопротивляется изба, в которой вопреки всему, всем переменам, происходящим в деревне, «все равно держался <...> какой-то древний <...> мускусный запах» (2, 604). В заключительных строках, несмотря на очевидный, зафиксированный распад жизни, в символическом описании избы слышится оптимистическая нота, моральный «посыл» будущему: «И в остатках этой жизни, в конечном ее убожестве явственно дремлют и, кажется, отзовутся, если окликнуть, такое упорство, такая выносливость, встроенные здесь изначально, что нет им никакой меры» (2, 607).

В рассказе «На родине» (1999) картина «запустения и разора» вызывает размышления автора-повествователя о таинственных сторонах национальной души: «Что в русской душе такого, что жаждает она заустения, ищет в порухе пищу? Почему так любим мы быть возле края жизни и заглядывать в могилу? Заглядываем — чтобы окончательно столкнуть туда всю свою нажить или, напротив, почти из небытия, нет, больше — из самого небытия — вернуть и воскресить? Тысячелетняя неопределенность — туда или оттуда? — вот-вот, кажется, даст ответ» (2, 617).

Апостасийные мотивы постоянны во многих произведениях В.Г. Распутина 1990-х годов. Писатель указывает приметы искажен-

¹ *Большакова А.Ю.* Судьбы крестьянства в русской литературе. — М.: Изд-во Ин-та педагогики социальной работы, 2002. — С. 75.

² Там же. — С. 74.

ной, уродливой действительности: развалившийся леспромхоз, сгоревшая школа, закрытая библиотека, обезлюдившая деревня. Они имеют связь с моральным разложением, распадом, разладом человека и природы.

В рассказе «Нежданно-негаданно» (1997) во внутреннем монологе женщины: «Нет теперь ни умных, ни дураков. Есть сильные и слабые, волки и овцы» (1, 552-553) — выражена философия безнадежности, которой противостоит герой, Сеня Поздняков, своей позицией деятельного добра. В разговоре людей на пароходе писатель выявляет не только критику социальной действительности, недоумение перед происходящим вокруг, но и тревогу о будущем.

В большой степени интерес писателя к традиционному духовно-нравственному складу русского человека, исконно присущему ему равнодушию к социальной несправедливости проявился в последней напечатанной повести «Дочь Ивана, мать Ивана» (2003).

Поиск героя, способного противопоставить «перевернутому» миру (можно отметить использованные в повести апокалиптические мотивы подмены, обмана, искажения порядка), завершился выбором, характерным для писателя. В центре произведения — трагический образ женщины-матери, бесстрашно отстаивающей саму жизнь, свое дитя, ради этого принимающую страшный грех убийства на свою душу. Символика повести разработана с особой тщательностью: враждебный героине мир представлен в концепте рынка.

Рынок — не только место торговли, рынком становится прокуратура, весь город подчинен «рынку». Следователь и прокурор готовы за взятку освободить преступника, «рыночные отношения» подменяют нравственные связи между людьми, «рынок» вторгается в душу юной Светки, развращая ее, ломает ее судьбу. Не облегчая развязки трагического конфликта героини с миропорядком, автор не только намечает оптимистический исход сюжетной ситуации, но и обращает внимание на внушающие надежду явления: сочувствие горожан к Тамаре Ивановне, участливость пожилого милиционера, действенную помощь следователя Николина.

Жертва, принесенная матерью, имеет благодатные плоды: ближе становится дочь, пережитое побуждает ее к серьезным размышлениям, переосмысливает свою жизнь и муж.

Особое значение имеет в провидческой концепции повести образ юноши — школьника Ивана. Лингвистические опыты, увлечение «старыми» словами, как показывает автор, важны для духовного становления молодого человека, смыслы, заключенные в словах родного языка, обладают живительными силами. Пережитые испытания,

столкновение с социальной несправедливостью укрепляют его в выборе жизненной позиции: «... вдруг открылось какое-то глубинное зрение и переместило его из одной действительности в другую»¹. Символична фраза из церковно-славянского словаря, привлекающая его внимание: «Душу мою озари сияньями невечерними», — пропел Иван... замирая в восторге и изнеможении»². И в ответ на замечание-вопрос Демина о том, что «спета наша (русская) песенка», молодой герой, улыбаясь, отвечает: «Попоем еще»³.

Пророческим звучанием, выходящим за рамки сюжетной ситуации, отмечены заключительные строки повести: возвращающаяся из заключения в родной дом героиня, и, хотя чувствовала она себя еще «вне времени и жизни, на какой-то короткой переправе с берега на берег», но «дышится ей вольно»⁴. Первые сказанные ею слова энергичны и не оставляют сомнения, что жизнь будет налажена.

Отмеченные особенности художественного мира В.Г. Распутина — духовная проблематика, присутствие в нем пророческих мотивов — составляют важнейшую часть своеобразия классической русской литературы, подлинным продолжателем традиций которой он является.

Prophetic motifs are important structural elements in the works of V.G. Rasputin, who continues the tradition of «village prose». From the standpoint of the author the ideal modernity is considered as well as the processes occurring in the world of a person and in the national consciousness, the future clearly seen. The motifs of the eschatology and apostasy, symbols, tragical subject, lyric narration are characteristic for the author's works and help to identify the author's position and its Christian basis.

Keywords: prophecy, the motifs of eschatology and apostasy, apocalypse, Christian basis, national consciousness.

Об авторе:

СЯОДИ Ма (Xiaodi Ma) — старший преподаватель Сианьского университета иностранных языков (Китай), аспирантка МГУ им. М.В. Ломоносова.

² *Распутин В.Г.* Последний срок. — М.: АСТ, 2013. — С.377—378.

³ Там же. — С. 389.

⁴ Там же. — С. 411.

⁴ Там же. — С. 428.

В.А. Гайдук (Москва)

**«Последний и решительный бой»:
как Вс.В. Вишневский и Вс.Э. Мейерхольд
создавали образ грядущей войны**

В работе рассматривается образ войны, который был создан Вс.В. Вишневским и Вс.Э. Мейерхольдом в спектакле «Последний решительный». Автор приходит к выводу, что образ грядущей войны основывается на заключениях съездов и пленумов ЦК ВКП(б) и Коминтерна.

Ключевые слова: *Война, Коминтерн, ЦК ВКП(б), Вс.В. Вишневский, Вс.Э. Мейерхольд.*

Пьеса «Последний решительный» была написана Вс.В. Вишневским по заказу Ленинградского академического театра оперы и балета им. Кирова (ГАТОБ)¹. В сентябре 1930 г. было получено разрешение Художественно-политического совета театра на постановку пьесы в ГАТОБе. Пьеса была предоставлена ГАТОБу, как пишет сам Вс.В. Вишневский, «от имени только созданного ЛОКАФа»², литературного объединения Красной Армии и Флота, в президиуме которого состоял Вс.В. Вишневский.

В то же самое время С.Д. Дрейден посоветовал Вс.В. Вишневскому отдать пьесу Вс.Э. Мейерхольду. Вс.Э. Мейерхольд принял пьесу для постановки в своем театре. 15 октября 1930 г. три экземпляра пьесы были посланы в Главрепертком для ознакомления «в спешном порядке»³. Разрешение было получено 3 ноября 1930 г., но договор на постановку пьесы был подписан раньше — 21 октября 1930 г.⁴. Через четыре дня автору был отослан гонорар в размере пятисот рублей в соответствии с условиями договора⁵.

Пьеса была изначально отдана ГАТОБу и краснофлотскому театру «МАТЕФ», затем был подписан договор с Государственным театром им. Вс.Э. Мейерхольда, ГосТИМом, после подписания которого Вс.В. Вишневский вел переговоры с театром Красной армии и с рядом украинских и белорусских театров о возможности передачи им своей пьесы, несмотря на то, что во втором пункте договора, который был

¹РГАЛИ. — Ф. 963. — Оп. 1. — Д. 700. — Л. 3.

²РГАЛИ. — Ф. 1038. — Оп. 1. — Д. 3796. — Л. 2.

³РГАЛИ. — Ф. 963. — Оп. 1. — Д. 695. — Л. 3

⁴РГАЛИ. — Ф. 1038. — Оп. 1. — Д. 3587. — Л. 2.

⁵Там же. — Л. 2.

заключен с Вс.В. Вишневым, говорится, что пьеса не может быть «вторично продана или передана для сценического исполнения в драматических театрах всего СССР, а также не может быть опубликована в печати до дня первого ее представления в ГОСТИМе»¹.

В письме, адресованном в комфракцию ЛОКАФа, Вс.В. Вишневым подчеркивается, что все театры, кроме ГОСТИМа, получают пьесу бесплатно². Несмотря на то, что пьеса была отдана для постановки многим театрам, хотя это и нарушало договор, заключенный Вс.В. Вишневым с ГОСТИМом, ни один другой театр, кроме театра Вс.Э. Мейерхольда, спектакль по пьесе «Последний решительный» так и не поставил.

В процессе работы над спектаклем текст, который был утвержден Главреперткомом в ноябре 1930 г., был, вопреки правилам, изменен, и окончательный текст спектакля отличался от текста, одобренного цензурой. Под текстом спектакля в данном случае понимается переработанный для театра текст пьесы, т.е. это фактически сценарий, который лежит в основе театральной постановки. Текстом пьесы будет обозначаться текст литературного произведения, предоставленный драматургом в театр для дальнейшей переработки в текст спектакля. После предпросмотровых показов Главрепертком потребовал предоставить окончательный текст спектакля для ознакомления. Штамп на втором экземпляре пьесы указывает на 17 марта 1931 г.³, т.е. вторично текст был принят больше чем через месяц после премьеры. Утверждения Главреперткомом второго варианта текста спектакля А.С. Бубнов в письме от 26 марта 1931 г., переданном Вс.Э. Мейерхольду, предлагает внести несколько поправок в текст спектакля, т.е. фактически внести поправки в текст, одобренный цензурой⁴. Неизвестно, были ли внесены поправки, предложенные А.С. Бубновым в текст спектакля или нет, т.к. более поздних вариантов текста спектакля не сохранилось. Следовательно, с одной стороны, восстановить конечный текст спектакля невозможно, но с другой стороны, экземпляр пьесы, датируемый мартом 1931 г., содержит текст премьерного спектакля, сыгранного 7 февраля 1931 г. Основные театральные рецензии были написаны сразу же после премьеры, обсуждения в различных организациях проходили в феврале–марте 1931 г., т.е. все они основывались на просмотре премьерных спектаклей, текст которых закреплен в мартовском экземпляре пьесы.

¹ РГАЛИ. — Ф. 1038. — Оп. 1. — Д. 3587. — Л. 2.

² Там же. — Д. 3796. — Л. 2.

³ РГАЛИ. — Ф. 656. — Оп. 1. — Д. 575. — Л. 2.

⁴ РГАЛИ. — Ф. 645. — Оп. 2. — Д. 275. — Л. 149.

Таким образом, сохранилось два экземпляра сценария спектакля, на каждом из которых стоит виза Главреперткома об одобрении текста цензурой. Для удобства обозначим вариант, датируемый ноябрем 1930 г., как Последний решительный 1 (ПР1), а вариант, датируемый мартом 1931 г., — Последний решительный 2 (ПР2). Можно утверждать, что первый вариант текста спектакля является авторским, а второй вариант текста — режиссерским. Подобная характеристика подтверждается и тем фактом, что печатный текст пьесы, который вышел в мае 1931 г. в большей степени соотносится именно с первым вариантом текста спектакля, в то время как второй вариант текста содержит наибольшее количество режиссерских правок.

Вс.В. Вишневский своей пьесой хотел достигнуть трех задач, а именно: дать «пощечину старому искусству», показать настоящую жизнь Красного флота и создать образ грядущей войны. Таким образом, автор задавал три временных пласта пьесы: прошлое, настоящее и будущее. Прошлое соотносится со старым искусством, которое, с точки зрения драматурга и режиссера, пропагандируют академические театры, такие как ГАТОБ, Большое театр, Малый, МХАТ и пр. Кроме того, в плане исторических событий прошлое — это время Гражданской войны, о которой вспоминают некоторые герои спектакля. Настоящее — это сам спектакль как явление подлинного настоящего искусства. Вс.В. Вишневский и Вс.Э. Мейерхольд считали, что спектакли должны быть именно такими, каким получился «Последний решительный». Кроме того, только такого рода спектакли, растущие из «самодеятельности масс»¹ соответствуют третьему году пятилетки.

Будущее время соотносится с ожидаемой войной. В одном из писем Вс.Э. Мейерхольду Вс.В. Вишневский пишет, что его пьеса станет «первой [подчеркнуто Вс.В. Вишневским — В.Г.] пьесой в СССР, говорящей о будущей войне — такой близкой — и вызывающей у всех острую тревогу, соединенную с горячим желанием во всех областях демонстрировать нашу готовность к обороне»².

О войне говорило название пьесы: строка из «Интернационала» в переводе А.Я. Коца: «Это есть наш последний / И решительный бой»³. В подстрочном переводе эта строчка звучала как: «И это будет наш

¹ РГАЛИ. — Ф. 656. — Оп. 1. — Д. 575. — Л. 6.

² РГАЛИ. — Ф. 998. — Оп. 1. — Д. 1291. — Л. 2.

³ Интернационал // Литературная энциклопедия / Фундаментальная электронная библиотека. Русская литература и фольклор. — [Электронный ресурс]. — СПб., сор 2014. — Режим доступа: <http://feb-web.ru/feb/litenc/encyclop/le4/le4-5401.htm>. — Дата обращения 10.06.2014.

последний / И решительный бой»¹, после 1917 г. будущее время заменили на настоящее. На это обстоятельство указывает также В.В. Маяковский в поэме «Хорошо»: «Впервые // вместо: // — и это будет... — // пели: // — и это есть // наш последний...»²

Для понимания спектакля важно отметить переход от будущего времени к настоящему: война, о которой говорится, представляется Вс.В. Вишневскому и Вс.Э. Мейерхольду не как факт отдаленного будущего, а как факт ближайшего будущего, который стремится стать настоящим днем.

Война часто становилась предметом обсуждения на съездах ВКП(б). На XIV съезде ВКП(б) высказывались опасения о военном нападении на СССР и развязывании «капиталистическими странами» новых войн. Главным союзником СССР в борьбе против возможной военной угрозы должен был стать мировой пролетариат: «вырастает движение пролетариата передовых стран с пролетариатом СССР под лозунгом, прежде всего, борьбы за мир, борьбы против новых империалистических войн и вооруженных нападений на СССР»³.

В резолюции объединенного пленума ЦК и ЦКК ВКП(б), который состоялся летом 1927 г., дается следующая характеристика международного положения: «обострение противоречий между СССР и его капиталистическим окружением является главной тенденцией настоящего периода, что, разумеется, не исключает той или другой полосы некоторого улучшения отношений на том или другом фронте борьбы»⁴.

В следующем году на VI Конгрессе Коминтерна Н.И. Бухарин подчеркивает, что «рост антагонизма между капиталистическими странами и Союзом советских республик — с неумолимостью влечет к огромным столкновениям между государствами»⁵. Свою речь

¹ Там же.

² *Маяковский В.В. Хорошо //* Фундаментальная электронная библиотека. Русская литература и фольклор. — [Электронный ресурс]. — СПб., 2014. — Режим доступа :

<http://feb-web.ru/feb/mayakovsky/texts/ms0/ms8/ms8-233-.htm>. — Дата обращения 10.06.2014.

³ Коммунистическая партия Советского союза в резолюциях и решениях съездов, конференций и пленумов ЦК. — 7-е изд. — Т. 2. — М.: Изд-во полит. лит-ры, 1953. — С. 75.

⁴ Там же. — С. 239

⁵ Стенографический отчет VI конгресса Коминтерна. — М.: Гос. изд-во, 1929. — С. 3.

Н.И. Бухарин заканчивает словами «Да здравствует международная революция!»¹.

Таким образом, можно выделить несколько основных характеристик войны, которые подчеркиваются руководством партии на различных съездах и заседаниях. Во-первых, война обязательно будет спровоцирована капиталистическими странами, и скорее всего, начнется, после внезапного нападения на СССР. Во-вторых, главным союзником СССР будут не какие-либо страны, а мировой пролетариат. В-третьих, война из межнациональной перерастет в межклассовую, что приведет к мировой революции.

Далее проанализируем, какой образ войны рисует Вс.В. Вишневский и Вс.Э. Мейерхольд в спектакле. В ПР1 классовый характер войны не так ярко выражен. В обращении командира корабля звучат следующие слова: «Мы ни разу никому не объявляли войны. На нас напали в годы Гражданской войны. На нас напали на Дальнем Востоке в 1939 году. На этот раз на нас опять напали. Передышка сорвана»². В данном случае подчеркивается только первая характеристика войны — ее внезапность.

В ПР2 в словах командира корабля звучит призыв не только к советским рабочим, но и к мировому пролетариату: «В час боя, сто пятидесяти двух миллионный трудовой народ Союза обращается ко всем пролетариям мира в призывном идущем из глубины сердца “Пролетарии всех стран соединяйтесь!”»³. О возможной мировой революции, к которой должна привести война ни в первом, ни во втором варианте не говорится.

Важно также выявить, кто является главным противником СССР в войне. В спектакле есть два момента: первый связан с эпизодом «У Кармен»: два моряка отправляются к проститутке, они напиваются и нападают на иностранца. Национальность иностранца не уточняется. Но, когда он заходит в комнату он говорит: «Гутен абенд фрейлен»⁴. В оправдание своего поступка, а именно нападения на иностранца, краснофлотцы говорят, что дрались один на один с Европой, на что старшина в пьесе отвечает: «По иностранцу стреляли. А он нейтральной державы»⁵. В спектакле эта строчка звучит следующим образом: «На-

¹ Там же. — С. 4.

² РГАЛИ. — Ф. 963. — Оп. 1. — Д. 680. — Л. 72.

³ РГАЛИ. — Ф. 656. — Оп. 1. — Д. 575. — Л. 25.

⁴ Там же. — Л. 23.

⁵ *Вишневский Вс.* Последний решительный. — М.: Гос. изд-во худ. лит-ры, 1931. — С. 43.

пали на представителя иностранной и к тому же дружеской нам державы»¹.

В 1920-хх гг. СССР и Германия подписали ряд договоров о сотрудничестве в различных сферах. Каждая из сторон считала другую своим союзником в случае военной угрозы. Именно поэтому в спектакле необходимо было показать, что, во-первых, ожидать военную угрозу со стороны Германии нельзя, во-вторых, что Германия не просто нейтральная держава, а дружественная.

Важно отметить, что при постановке пьесы Вс.В. Вишневского «На Западе бой» в Театре Революции, которая также была посвящена проблеме грядущей войны, Германия представляла в образе военного агрессора. Первоначальное название пьесы было «Германия», впоследствии Вс.В. Вишневский заменил название на «На Западе бой». Сохранилось также письмо Вс.В. Вишневского М.М. Литвинову, Наркомму по иностранным делам СССР, в котором Вс.В. Вишневский пишет, что по совету М.М. Литвинова не затрагивает в пьесе германский госаппарат и перенес место действие пьесы «в одну из стран Срединной Европы, не связанную с СССР узами дружбы или лояльных отношений»². Кроме того, в этом же письме Вс.В. Вишневский указывает, что он особенно ярко подчеркивает «лояльную раппальскую линию германского персонажа»³.

Таким образом, Германия однозначно вычеркивается из числа возможных противников СССР. С момента подписания Раппальского договора в 1922 г. и до прихода к власти Национал-социалистической партии в 1933 г. отношения с Германией руководством СССР рассматривались только в дружеском ключе.

В эпизоде «Застава № 6», есть авторская ремарка, что нападающие говорят по-французски⁴, а затем переходят на русский: «Эй, чекисты! Мы вас не тронем! Зачем лить кровь? Свои же русские»⁵. Бойцы на заставе дальше добавляют: «по голосу погоны чую. Барин!»⁶. В данном случае в образе врага отчетливо видится русский эмигрант, который не столько нападает на СССР как на независимое государство, сколько покушается на свержение господствующей советской власти. Этот момент спектакля относится не только к плану будущего времени, но и к плану прошлого, т.к. в грядущей войне отчетливо прослежи-

¹ РГАЛИ. — Ф. 656. — Оп. 1. — Д. 575. — Л. 26.

² РГАЛИ. — Ф. 655. — Оп. 1. — Д. 177. — Л. 1.

³ Там же. — Л. 1.

⁴ РГАЛИ. — Ф. 656. — Оп. 1. — Д. 575. — Л. 32

⁵ Там же. — Л. 32.

⁶ Там же. — Л. 33.

ваются черты прошедшей Гражданской войны. В одном из писем Вс.В. Вишневский говорит о противостоянии белых и красных как одной из деталей будущих событий: «Схватка лозунгов белых и красных (белые с «ъ», «і»...)»¹.

Таким образом, главным врагом становится не враг национальный, а враг именно классовый: мировая буржуазия борется с мировым пролетариатом. Это соответствует образу войны, описанному в резолюции съезда: «Подготовка войны против СССР означает не что иное, как воспроизведение на расширенной основе классовой борьбы между империалистской буржуазией и победоносным пролетариатом. Именно таков будет классовый смысл этой войны»². Третья характерная черта грядущей войны — перерастание национального конфликта в мировую революцию также — находит свое воплощение в спектакле.

Образ войны, который был представлен в спектакле «Последний решительный», был точно политически выверен. Главным фундаментом для создания образа грядущей войны послужили резолюции пленумов и съездов ВКП(б) и Коминтерна. Но вместе с тем очень многие моменты спектакля оказались пророческими и сбылись всего лишь через десять лет.

The image of the War that was created by Vs. Vishnevsky and Vs. Meyerhold in the performance “The Last Decisive” is considered in this paper. The author concludes that the image of the impending war is based on the VKP(b) and Comintern congresses regulations.

Keywords: *War, Comintern, VKP(b), Vs. Vishnevsky, Vs. Meyerhold.*

Об авторе:

ГАЙДУК Владислава Леонидовна — аспирант кафедры социальной истории Национального исследовательского университета «Высшая школа экономики».

¹ Вишневский Вс.В. Из писем Вс.Э. Мейерхольду // Вишневский Вс. Статьи. Дневники. Письма. — М.: Советский писатель, 1961. — С. 504.

² Коммунистическая партия Советского союза в резолюциях и решениях съездов, конференций и пленумов ЦК. — 7-е изд. — Т. 2. — М.: Изд-во полит. лит-ры, 1953. — С. 241.

Андрей Машнин: откровение андеграунда 90-х гг.

Статья посвящена лирике рок-поэта А.И. Машнина, представителя андеграунда 1990 годов и одного из ярких представителей новой формации авторов, трагически переживающих «fin de siècle». Соединяя бытийные и бытовые мотивы, поэт создаёт подробный психологический портрет антигероя эпохи, выбравшего путь хаоса.

Ключевые слова: А. Машнин, поэзия андеграунда, рок-поэзия, антигерой.

Появившийся на рубеже 80—90-х талантливый поэт петербургского рок-андеграунда Андрей Машнин, так и не нашедший широкого слушателя, определённо может быть отнесён к самым интересным авторам своего времени. Язык, герои, реалии, встречающиеся в произведениях А. Машнина, — суровое, трагическое отражение жизни человека в эпоху социальной катастрофы. Лирический герой Машнина всегда находится на грани, над бездной, именно эта ситуация пред-апокалипсиса даёт герою право говорить с современностью искренне, открыто и зло.

Герой Машнина живёт ощущением надвигающегося последнего дня. Так возникает особая система координат, мифология поэтического мира, создающая неповторимый образ fin de siècle.

На уровне мотивов это, прежде всего, отражается в обилии солярных и лунарных образов, находящихся в центре поэтической системы Машнина, его герой никогда не отгорожен от большого мира, что свойственно современной городской литературе, наоборот он пристально следит за ним, испытывая влияние макрокосмоса и в то же время оказывая влияние на него.

Солярный миф (остановимся только на нём) в поэзии Машнина сливается с эсхатологическим, в раннем творчестве это проявляется на уровне десакрализирующих метафор и каламбуров:

Солнце сядет за то, что с краю...¹

Выйди в ночь насладиться лаем

У последней своей заставы

(Ещё не утро, 1990).

¹ Все тексты цитируются по странице закрытого данный момент сайта группы «МашнинБэнд». В дальнейшем по отношению к ним будет употребляться термин «стихотворение», поскольку в данной статье они рассматриваются особенно от исполнительской манеры автора и группы «МашнинБэнд».

В стихотворении 1990 года рассвет всё же наступает, проводя героя на пути в «могилу» («Солдат полюбит тебя в затылок / Начальник поможет намылить шею / Общество строит тебе могилу / Общество строит себе траншею»):

Солнце проводит нас чуть прищуренным
Но все же веселым и чистым взглядом
(Ещё не утро, 1990).

В более поздних произведениях основной солярный сюжет строится на прерывании цикла «закат — восход». В стихотворении 1995 года «Солнце» нарастают эсхатологические мотивы, и сам герой становится одним из активных участников этого действия: бессмысленное¹, но агрессивное «моё огромное грязное дело»:

Мой чайник свистит, он дошел до точки
Кипения, превращения в пар...
Я сегодня встал рано, я оделся в белое
Чистое, как тот скрипучий снег
Я задумал огромное грязное дело
Закат солнца вручную

Проще убить старуху-процентщицу
Чем заниматься любовью к ближнему
Пуля - не воробей и не слово
Вылетит - сразу почувствуешь разницу...
(Солнце, 1995).

Лиризм, который может быть замечен в стихотворении 90-го года, уступает место желанию разрушения в «Солнце»:

Пусть никогда не будет солнца
Пусть никогда не будет неба
Пусть никогда не будет мамы
Пусть никогда не будет меня
(Солнце, 1995).

Происходит тотальная десакрализация, констатируемая «пророком» Какашкиным:

Ещё одно солнце в залив упало,
Зашипело окурком и всё пропало.
(Какашкин, 1999).

¹ Жарг. мол. шутил. — ирон. или неодобр. о неумелом, непрофессиональном исполнении чего-л. // *Мокиенко В.М., Никитина Т.Г.* Большой словарь русских поговорок. — М.: ЗАО «ОЛМА Медиа Групп», 2007 — С. 242.

Обесценивание мифологических символов, желание уничтожить себя и мир — единый процесс. Лирический герой живёт ощущением не сияющего, а угасающего светила:

Раскаленная капелька — солнце —
В бесконечно холодном небе
Остывает, остывает
И погаснет в самом конце концов.
(Жёлтый карлик, 2000).

Но апокалипсис у Машнина — это не конечная точка, не «последняя заставка» мира, это, прежде всего, ощущение безжизненности, скоротечности времени, поэтому его герой уже сейчас живёт в «конце концов», при этом гибель человечества не рассматривается как крах всего космоса:

Все той же орбитой, по вечному кругу
Лететь и лететь в заурядной системе.
Ньютоновским курсом, с Венерой и Марсом.
Без признаков жизни, без признаков смерти.

...
Смешные пришельцы в титановых блюдах
Порой промахнут, равнодушные, мимо.
(Жёлтый карлик, 2000).

Ощущение наступающего/наступившего апокалипсиса связано с ещё одним мотивом, занимающим важное место в поэтической системе поэта, - мотивом времени.

Важным признаком эпохи апокалипсиса в мире Машнина является нарушение течения времени, оно становится дискретным, временные отрезки как бы испаряются, возникают резкие скачки и каждый такой скачок — шаг к старости и смерти:

Прогони свою молодость
Что еще нужно,
Чтоб встретить старость...
В 6.30 — подъем
Смывание сна холодным мылом
В 22 — отбойная ругань
Хлебные крошки мешают уснуть
Бабушка, почему у тебя
Такие большие зубы?
— О наивное, глупое дитя! —
А что еще нужно
Чтоб встретить старость?
(Сказать нет, 1995).

Герои Машнина отрываются от линейного времени, их жизнь — прыжок в небытие, которое они принимают как должное и как желаемое. Искажая религиозные и философские представления о земной жизни как этапе жизни вечной, персонажи, населяющие мир поэта, не только не рассматривают этот мир как подготовку к «следующему», но пытаются перескочить через него, сразу оказаться в «предсмертном» состоянии.

Отрицание времени героем, пренебрежение его законами ведёт к темпоральным искажениям, время обесценивается, материализуясь, становится ещё одним ненужным предметом мира персонажа, пытающегося от него избавиться:

Гордый прохожий покажет, как время
Идет колесом у него по руке
Я сам дрессировщик
Мой номер - семнадцать
Чудных мгновений минувшей весны
(Шланг, 1997).

Историческая категория времени выхолащивается из поэтического мира, становится ещё одним воплощением агрессии:

Стрелками бьются часы...
(Парится чайник горячий, 1994).

Подлое время сводит с могилой
Страшная вещь — календарь и часы.
Молодость — это звучит мило,
Когда песок протекает в трусы.
(Какашкин, 1999).

Так говорит «пророк» Какашкин.
Новая ночь
Что-то опять
Захотелось повеситься, бросить жить
Новая ночь
Досидеть до рассвета
Слушая музыку фильма Твин Пикс
Новая ночь
Встали часы
Что это значит? - Просто случайность
(Дожить до смерти, 1995).

Сумеречное время — это отсчёт умирания, оно растворяется в ночном мире, обращаясь в безвременье.

Ожидание «конца концов», ощущение безвременья характеризует «опоздавший» мир:

Завтра станет уже не нужно
Рано утром окажется поздно...
И твои черные одежды
Перережет *вчерашний* поезд.
(Ещё не утро, 1990).

Поздно закапывать в землю
Холодное серое злое железо...
(Железо, 1995).

Экспансия «вчера» на «завтра» — один из сюжетов лирики: завтра, не став сегодня, становится «вчера». Прошедшее агрессивно по отношению к будущему. У А. Машнина мотивы старения и умирания непосредственно связаны с мотивом будущего: прошлое—мёртвое — поглощает будущее-живое; с мотивом рассвета связан мотив смерти, умирание солнца — умирание героя, сюжету воскресения не суждено реализоваться:

Утром к тебе подойдут рабочие
Принесут лопаты и кирки
(Ещё не утро, 1990).

Если в ранней лирике герой Машнина отгораживался от окружающего мира в поисках спасения:

Будет день, если кто-то пришёл,
Будет ночь, если выключить свет...
(Никому не нужны, 1990),

то в более поздней — агрессивно вторгается в неё, чтобы не быть «убитым», но «убивать».

Агрессия героя Машнина является, на первый взгляд, традиционным признаком рок-героя, который появляется в 60-е годы на западе с приходом рок-групп «тяжёлого» направления. Но, несмотря на то, что «Машнин бэнд» всегда был популярен в среде молодёжных групп не чуждых культу насилия, это впечатление обманчиво. На самом деле лирическая структура произведений Машнина несколько сложнее.

В поэзии Машнина с большой степенью точности можно выделить различные типы героев и персонажей: нередко поэт примеряет на себя маску своего современника, выступая от его лица, в то же время «голос свой не вмешивая в вой». Масочность в произведениях поэта очень развита, часто собственно лирическое и ролевое начала сложно дифференцировать.

В то же время одним из признаков «чужого» сознания является инверсивность: основа «масочной» лирики у Машнина — переживание контекста и интертекста, предзаданных массовой культурой, и трансформация их в «мой перекошенный мир» (Кошмары, 1994). Механизм распознавания претекста происходит только на уровне автора/читателя, но не на уровне героя. Это является важнейшим отличием авторского сознания от лирического (ролевого). Персонаж Машнина является носителем не просто «клипового» сознания, но сознания «вывороченного», причём это не карнавальное, побеждающее страх смерти выворачивание, но кошмаров — отрицающее жизнь.

Такую инверсию можно наблюдать в цитиrowанном выше тексте «Солнце», а так же в стихотворении «Холодец»:

Шар голубеющий
Крутится-вертится
Дети матерые шлепнули мать
Каждой молекуле
В лучшее верится
Вот так история, еб твою мать
(Холодец, 2000).

Интертекстуальность и интенсификация событий — способ дистанцироваться от ролевого персонажа: в данном случае ироническое обращение к навязшей на зубах советской песенке выявляет антисознание ролевого «я», которое является объектом художественного осмысления поэта.

Гиперболизированная агрессия в произведениях Машнина в некоторых случаях позволяет говорить об «остранении» сознания персонажа, попытке совместить взгляд со стороны и взгляд изнутри.

Инверсивное сознание человека постсоветской эпохи в изображении Машнина — это обломки великой империи, обломки массовой культуры, построенного на классике школьного образования, лозунгов. Вместе с тем, на уровне героя, — это принятие ущербного стереотипного мышления, заданного эпохой, а на уровне автора — разоблачение сознания, лишённого свободы мыслить.

Травестирование для героя Машнина является не интеллектуальной «постмодернистской» игрой, а способом избежать ответственности за происходящее, повод отказаться от определённого нравственного императива:

Нам с тобой не нужны крылья —
Нам хватает нашего тела.
Мы напьёмся повального зелья.
Мы родились, чтобы сказку сделать
Пылью.
(Гоголь, 2000).

Основной пафос ролевого персонажа в данном случае — примирение и принятие апокалипсиса, его сознание — больно, и признаком болезни является агрессия, направленная не только на себя, но и на внешний мир, вселенную («Здесь никто не спешить, кроме самоубийц» (Король червей, 1996). Самоубийца имеет целью не уничтожение своего я, но разрушение мира, что вообще свойственно антигерою современной литературы¹. Так объединяется сюжет гаснущего солнца и героя в стихотворении «Тлеть»:

Пора тлеть
Я уже стлел на треть
Я больше не буду гореть
Только тлеть, тлеть, тлеть
(Тлеть, 1997).

Тление — отрицание жизни, принятие «кошмарного мира», подмена живого на искусственное, мёртвое:

Добиться любви от резиновой бабы
Жениться и жить с резиновой бабой
Иметь детей от резиновой бабы
Отдать свое сердце резиновой бабе
(Тлеть, 1997).

Герой с лёгкостью находит своё место в этом мире, его жизненный путь — дожить до смерти:

В форточку
Дует северный воздух
Вдруг застучали часы — пошли дальше
В парках проснулись трамваи
Пошли на работу — на стрелки и кольца
Старая ночь растворилась в росе
Я уже вижу себя
Все так же
Сидящим на кухне
Обсыпанным пеплом
Можно лечь спать
Или выть на солнце?
(Дожить до смерти, 1995).

¹ Этот тип литературного персонажа был разработан Ю.В. Мамлеевым, творчество которого значительно повлияло на становление поэтики русского андеграунда (см.: О возможном источнике текста Е. Летова «Вселенская Большая Любовь» // Вознесенские казармы. — Вып. 2. — 2013).

Будущее персонажа кромешно, и возобновление (рассвет, весна) в его сознании связывается не с продолжением жизненного цикла, но с перерождением в материальный объект, лишённый сознания, технологической трансформацией:

Весной растает каток асфальтовый ...
Родился винтиком? — Станешь бульдозером
(Одинокий как, 1996)

Окружающий мир также агрессивен, недоброжелателен по отношению к герою, как и герой к нему:

Новая смена времени года
Толстые птицы на шляпу насрали
Я наблюдаю гримасы природы
Одинокий, как Сталин
Одинокий, как Сталин
(Одинокий как, 1996).

Наступающее будущее, не замыкает цикл «умирание/рождение», качественных изменений не происходит, герою доступны лишь переживания своей телесности:

Я любитель зрелищ, сижу без хлеба
Ищу вчерашнее мясо в зубах
(Одинокий как, 1996).

Каждый шаг связан с постепенным разложением телесной оболочки — без надежды на «вечную жизнь», на какое-либо подобие будущего:

Летом я сжег свою кожу на солнце
Сало сочится, мажет одежду
Так и шагаю, куда придется
Одинокий, как Брежнев (Одинокий как, 1996).

Новый виток — это неизбежное стремление к финалу, каждый цикл приносит ожидание «окончательного конца»:

Праздник кончается вместе с напитками ...
Еле дождавшись последнего шага
Треснет по швам и развалится сердце
Скоро, наверное, в землю лягу
Одинокий, как Ельцин
(Одинокий как, 1996)

В смерти же оказываются уравниены все, смерть — это не гибель лирического героя, но единственно возможная жизненная траектория каждого живущего:

Машина работает круглые сутки
Двадцать четыре часа мясорубки
Очередь в пять миллиардов людей
Мы выходим оттуда королями червей
(Король червей, 1996).

Гадальный знак, древний способ узнать будущее человека, в поэтической системе Машнина теряет своё сакральное значение. При этом «Король червей» имеет положительное толкование во всех гадальных системах: «Юпитер — покровитель угнетённым, строгость, правда и суд, важный вельможа, барин», «верный друг», «богатый и щедрый человек, верный друг»¹ и пр., только в некоторых способах гадания при определённом редком сочетании карт король червей имеет отрицательное значение. Карточная семантика, связанная с сакральным и пророческим полностью нивелируется в стихотворении Машнина, будущее у всех одно, поэтому любые способы заглянуть в завтрашний день заведомо дискредитированы, чаяния, подталкивающие человека к угадыванию своей судьбы, теряют смысл:

Закроется крышка
Станет темно
В деревянной кубышке
Я лягу на дно
Ползите ко мне
Мое тело — ваш дом
Скоро я стану
Вашим говном
(Король червей, 1996).

Но всё же и в людской мясорубке прорывается крик, несоответствующий цинизму и безжалостности героя:

Что за суки вперед пропускают детей
Слишком рано им быть королями червей
(Король червей, 1996).

Несмотря на то, что этот голос едва слышен в поздних произведениях Машнина, он предельно сближается с голосом ролевого героя (в данном случае благодаря возможности альтернативной трактовки высказывания), но в числе прочих является важным знаком границы между сознанием героя и автора. Обрушивающиеся на читателя/слушателя потоки цинизма, жестокости, безразличия, сближение и подмена завтра и сегодня, близящегося вчера - картина не наступаю-

¹ Карточные игры на все случаи жизни. — М.: ТЕРРА, 1997 — С. 278—321.

щего, а наступившего апокалипсиса. Пока герой лирики Машнина пытается разрушить окружающий мир, автор незаметно для уставшего и боящегося морализма слушателя собирает остатки мира.

Таким образом, А. Машнин кардинально изменяет проблему «обезличенного» апокалипсиса, который творит не бог, не историческая личность, а бессознательное существо, лишённое чувства и разума – современный человек.

В новом тысячелетии поэт перестаёт заниматься поэзией и музыкой, «уничтожив» своё поэтическое alter ego и оценённую многими критиками поэзию. Апокалипсис в его поэтическом мире наступил.

The report is devoted to the lyric poetry of a rock poet A.I. Mashnin, who is the representative of the underground culture of 1990s and is one of the brightest representatives of the authors of new formation, who dramatically go through «fin de siècle». Combining being and everyday motives, the poet creates a detailed psychological portrait of an anti-hero of the epoch, who chose the chaos path.

Keywords: *A. Mashnin, underground poetry, rock poetry, anti-hero.*

Об авторе:

КАРПОВ Денис Львович — кандидат филологических наук, доцент кафедры общей и прикладной филологии Ярославского государственного университета им. П.Г. Демидова.

Будущее как прошедшее

В статье рассматриваются литературные трансформации прошлого и будущего, взаимовлияние поэтических миров, имеющих разные временные ориентиры

***Ключевые слова:** поэзия, время, машина времени, молчание*

Перемещение во времени сегодня стало одним из излюбленных сюжетных ходов кино и литературы. Причем движение в будущее часто означает возвращение в прошлое. И наоборот. События, происходящие в одном временном континууме, непременно влияют на ситуацию в другом. И чтобы исправить ошибки, участникам приходится двигаться по шкале времени и совершать героические поступки. Классическим примером таких перемещений является трехчастный фильм Роберта Земекиса «Назад в будущее». Доктор Эммет Браун, которого друзья называют просто «Док», и старшеклассник Марти Макфлай не боясь приключений, могущих сильно осложнить их жизнь. Благодаря машине времени они не только восстанавливают настоящее, но и влияют на судьбу потомков. В частности, Марти приходится отправиться в 2015 год, чтобы спасти своего сына от тюрьмы.

И все-таки в глобальном смысле герои не стремятся изменить мир, создать альтернативную историю (существует немало книг и фильмов, где обыгрываются альтернативные варианты развития и сказки, но мы их не касаемся). Наоборот, герои Земекиса делают все для того, чтобы мир развивался так, как он развивается. И взаимодействие между прошлым и будущим осуществляется по родственным линиям.

Заметим, что эта связь не однонаправлена. Будущее также воздействует на прошлое, как и прошлое на будущее. Об этом размышляет, например, Аристотель в «Никомаховой этике». Он говорит о том, что «у человека, прожившего в блаженстве до старости и соответственно скончавшегося, происходят многочисленные перемены, связанные с его потомками». Аристотель не уточняет, какие именно перемены претерпевает душа праведника в силу недостойного поведения представителей его семени, но настаивает, что его участь меняется. Аристотель утверждает: «Было бы, разумеется, нелепо, если бы умерший переживал перемены вместе с потомками и становился то счастливым, то снова злосчастливым, но нелепо также допустить, что удел потомков ни в

чем и ни на каком отрезке времени не оказывает влияния на предков»¹. Потомки, в контексте размышлений Аристотеля, живут в будущем, и, тем не менее, оказывают влияние на судьбу предков. То есть получается так, если снова обратиться к фильму «Назад в будущее», что судьба Марти Макфлая зависит от поведения его сына в 2015 году, изменить ничего нельзя, и плохо будет им обоим.

В христианской агиологии, впрочем, все обстоит не так жестко. Святые могут вмешиваться в ход событий, о чем мы можем прочесть в житийной литературе. И помочь своим непутевым братьям. Это вмешательство тоже связано с родством, но уже не по плоти, а по духу.

В известном смысле, путешествие во времени служит нашей любознательности, нашему пониманию происходящего. В качестве примера приведу повесть Святослава Рыбаса «Зеркало для героя», по которому снят одноименный фильм. Герой повести Сергей попадает в петлю времени. День 8 мая 1949 года в шахтерском городке Донбасса повторяется многократно. Он встречает своих родителей, видит их такими, какими они были в молодости, разговаривает со своей матерью, беременной им же. Сергей ничего не может изменить в происходящем. Но он все лучше и лучше понимает отца, с которым испортил отношения. И когда он оказывается с ним в одном тюремном воронке, петля времени рвется.

Будущие отношения с отцом, таким образом, возникают благодаря проникновению в прошлое. Временной лифт позволяет лучше понять предков.

Примерно о таком погружении в прошлое мечтал богослов, один из основателей православного образования на Западе протоиерей Георгий Фроловский. В книге «Пути русского богословия» он проводит идею «неопатристического синтеза» и выдвигает лозунг «Вперед, к Отцам»². К слову, перу Фроловского принадлежат фундаментальные труды по византийскому богословию.

Выстраивание жизни в новом веке не обязательно связано с переносом назад во времени и пространстве. Достаточно заглянуть в себя, вспомнить свои ранние интуиции и творческие озарения. И будущее станет другим. Об этом размышляет американский поэт, католический монах и мистик Томас Мертон (1915 – 1968). Ответы на вызовы будущего отец Луи (так звали автора в монашестве) находит в переживаниях прошлого. Например, в стихотворении «О, сладкая глубина молит-

¹ *Аристотель*. Собрание сочинений: В 4 т. Т. 4. – М.: Мысль, 1984. – С. 68.

² *Фроловский Г.В.* Пути русского богословия. – М.: Ин-т рус. цивилизации, 2009. – 844 с. – (Русская цивилизация).

вы» из книги «Emblems of a season of fury» (1963) Мертон вспоминает время, когда он был духом, когда горел, когда Бог произнес из молчания имя поэта. И эта память о прошлом дает ему силы внутренне освободиться и двинуться вперед. В будущем он видит себя таким же, каким был в прошлом, когда испытал «сладкую глубину молитвы»¹.

О, сладкая глубина молитвы

Ветер и куропатка
И солнце полудня

Я перестал вопрошать солнце
И стал светом,

Птицей и ветром.

Моя листва поет.

Я земля, земля.

Всё дышит,
Растет из моего сердца.

Высокая, тонкая сосна
Напоминает первую букву
Моего прежнего имени,

Когда я был дух,
Когда я горел,
Когда эта долина
Дышала прозрачным воздухом.
Ты произнес мое имя
Вместе с именем Твоего молчания:
О, сладкая глубина молитвы!

Я земля, земля.

Моя сердечная любовь

¹ Merton Th. The Collected Poems – Toronto: A New Directions book, 1977. – P. 344. Далее приводится перевод, сделанный автором статьи, и оригинал текста.

Прорывается к цветам и селу
Я озеро голубого воздуха
В котором отразились
Поля и долины
Моей души

Я земля, земля

Из травы моего сердца
Вылетела куропатка

Из сорной травы
неумелой молитвы.

O sweet irrational worship

Wind and a bobwhite
And the afternoon sun.

By ceasing to question the sun
I have become light,

Bird and wind.

My leaves sing.

I am earth, earth.

All these lighted things
Grow from my heart.

A tall, spare pine
Stands like the initial of my first
Name when I had one.

When I had a spirit
When I was on fire
When this valley was
Made out of fresh air
You spoke my name
In naming Your silence:
O sweet, irrational worship!

I am earth, earth

My heart's love
Bursts with hay and flowers
I am a lake of blue air
In which my own appointed place
Field and valley
Stand reflected.

I am earth, earth

Out of my grass heart
Rises the bobwhite.

Out of my nameless weeds
His foolish worship.

Прошлое незримо связано с будущим и будущее с прошлым. И эта связь осуществляется не только в содержательной части произведений, но и в языке культуры. Скажем, язык Баркова стал для некоторых современных авторов путеводной звездой. В качестве примера можно привести сборник живущей в Германии Виктории Барковой¹.

О влиянии разных литературных традиций на текущую литературу немало писали формалисты. Нам же, в контексте нашего разговора, интересно отметить, что многие поэтические приемы, которые современники никак не воспринимали или воспринимали в контексте «не могу понять» (как было это, например, с поэзией Фета) в будущем начинали играть. Язык Тредиаковского сверкает на фоне поэзии Маяковского. Риторика Ломоносова становится значимой на фоне риторики Бродского. Прошлое влияет на будущее, едва затрагивая настоящее. Будущее выявляет значимые произведения прошлого, минуя злобу дня. Такова логика художественного развития.

И все-таки настоящее совсем невозможно просто заключить в скобки. Хотя бы потому, что образ будущего связан с нашими коллективными представлениями о нем, с нашими общими страхами и надеждами. Как пишет современная исследовательница из Орла Инга Желтикова, образы будущего не следует рассматривать в качестве продуктов индивидуального воображения. По ее мнению, эти образы являются попытками коллективного сознания переосмыслить социум, его динамическую составляющую, и найти место его новым элементам².

¹ Баркова В. Юмор между ног. – М.: МДЦ, 1999.

² Желтикова И.В. Природа образа будущего // Булгаковские чтения: Сборник научных статей по материалам VII Всероссийской научной конференции с международным участием / Под общ. ред. Л.И. Пахарь. – Орел: Картуш, 2013. – С. 238.

Если мы рассмотрим современный образ будущего, то увидим, что человека в нем оказывается очень немного. Человек становится функцией – в гораздо большей степени, чем при социализме. Он не просто закодирован, но и сам является частью кода. Человек стремится в царство машин, превращается в супергероя с минимальной органической начинкой. Образ и подобие Божие исчезают. В качестве примера можно привести культовый фильм «Терминатор», где одним из главных героев становится уже не человек, а машина.

Но параллельно конструированию Шварценеггера идет и превращение человека в животное. Он только часть эволюционирующей Вселенной. Он только фрагмент эволюции. И ребенок, если взглянуть непредвзятым взглядом, общается с кошкой, как зверь со зверем. Мир страхов животных оживает в фильмах, вроде австралийской киноленты «Джунгли», вышедшей в прокат в 2013 году. И этот животный ужас экстраполируется на все сферы человеческих отношений. В кино мы попадем в человеческие джунгли.

Только один пример. Фильм 2013 года «Ссудная ночь» (The Purge). Мир будущего — мир без преступности... безработицы... войн. И все это благодаря одной ночи в году, когда можно отправить на тот свет любого — злобного босса, шумных соседей, надоевших родственников. В Судную ночь дозволено все — главное дожить до рассвета. Так гласит аннотация. И начинаются дикие страсти...

Значит ли это, что христианский взгляд на природу человека остался в прошлом? Значит ли это, что рассказ о соседе по лестничной клетке всегда нам будет менее интересен, чем история о киборге или тролле?

Ответы на вызовы будущего можно найти в переживаниях прошлого. Человек неотделим от природы и культуры. Книги, выстраивающие наше «Я», оживают через столетия. Ландшафт и специфика возникших в нем отношений не позволяют рассыпаться нам в будущем.

Возможно, наступило время, когда стоит писать рецензии на репринты Платона и Аристотеля как на текущую литературу. Литературу, дающую глоток свежего воздуха.

Впрочем, не обязательно уходить в толщу веков. Современное финское кино, рассказывающее нам о советско-финской войне, дает, к примеру. Замечательный антропологический замес.

Такой же замес дают нам и хорошие тексты советских времен. В прошлом году, на конференции «Настоящее как сюжет» мне приходилось говорить о поэзии Всеволода Некрасова и ее значимости для современной поэзии. Хотелось бы обратить внимание, что появилось замечательное издание – «Авторский самиздат» Всеволода Некрасова.

Под одной обложкой оказались три самиздатских книжки лианозовца¹.

Мы вновь оказываемся на кухне московских интеллигентов 1960-х, становимся участниками кухонных баталий, встречаемся с соседом по лестничной клетке – как с лирическим героем, а не как с декорацией. Но кроме разговоров в стихах Некрасова много тишины.

Поэт так выстраивает свою речь, что оставляет зазор между словами, в его стихах много пауз. Мы видим пробелы между строчками, окруженное белизной листа отдельно взятое слово, стихи-лесенки и стихи-паузы – слово, два пробела, опять слово, опять пробел. Некрасов словно дает понять, что в ситуации перебора пафосных речей молчание ценится на вес золота. Сегодня, когда карнавал постмодерна стал реальностью, когда пустых разговоров, выдаваемых за художественные акции, стало в разы больше по сравнению с 1960-ми годами, молчание становится важным художественным действием.

Молчание тоже, впрочем, бывает разное. Оно может быть никаким. Потому что человек бессилен что-либо сказать: его съел социум, он раздавлен. Но есть молчание, которое звучит. И есть поэзия после молчания. «Чем продолжительней молчанье, / Тем удивительнее речь», - написал Николай Ушаков. Именно этот афоризм как нельзя более точно передает впечатление от поэзии Некрасова.

Молчание Некрасова – эта та тишина, которая выстраивает нас сегодня, и в этом смысле она имеет пророческое звучание. Но не менее важна в антропологическом смысле его пейзажная лирика. Пейзаж Некрасова возникает непременно на фоне культурных артефактов, на фоне симулякров. Но потому-то этот пейзаж и жив, что связан не с романтическими эмоциями, не с плохо прописанными переживаниями, а с речью, чего она хочет: «В сумерках / Вот этих / Ведь их и нет».

В свое время евразийцы говорили о цивилизационных границах, о разрывах между странами и культурами, и связывали их с географией. Такое буквальное понимание значимости места сегодня, конечно, устарело. Но каждый, наверняка, чувствует, что разговор о месте проживания и написания текста не пустой звук. Тот же самый русский человек в Европе ведет себя иначе, чем в Азии. Иные волны ментальности, иной социальный и природный контекст вынуждают его менять стратегию поведения.

Пейзаж Некрасова дает нам еще один штришок к антропологической картине современности. Это, бесспорно, стихи нормального русского человека на своей земле.

¹ Некрасов Вc. Авторский самиздат (1961 – 1976). – М.: Совпадение, 2013.

Конечно, этот человек не любит красиво говорить и проповедовать. Некрасов отказывается от забойной раскрутки строк и обходится минимальными языковыми средствами.

Этот речевой минимализм позволил культурологу Михаилу Эпштейну в свое время выдвинуть ошибочную идею о близости языка поэта гоголевскому Акакию Акакиевичу. Эпштейн мыслит в категориях XIX века, верха и низа, но в том-то и дело, что в поэтическом мире Некрасова этого разделения нет. Нет «бедных людей» и «вершителей судеб», а есть нормальные граждане, к которым и обращено поэтическое слово. Есть качество речи, превращающее ее в стихи. Специального освоения бедности и монотонности в поэзии Некрасова не наблюдается, а есть поиск качественной речи во всех ее ипостасях, в том числе и там, где речь идет узким коридором слова.

Сейчас, когда сквозь призму языка трактуют все сферы человеческой деятельности, от политики до экономики, филологический (в самом широком смысле) аспект творчества Некрасова воспринимается в историческом ключе, в качестве того, что уже стало. Наоборот, метафизика и традиция, от коих поэт открещивался, неожиданным образом напоминают о себе во весь голос.

К таким ценностям можно отнести органику некрасовской речи, цельность и ясную сложность прямого поэтического высказывания. И густой антропологический замес его стихов.

Будущее открывает нам книги прошлого. Причем открывает в новом качестве, о чем не задумывались современники. И в то же время прошлое выстраивает будущее, дает ему плоть и кровь, способствует реализации интуиций, которые случались и раньше.

The article examines the literary transformation of the past and the future, the interaction of poetic worlds with different timeframes.

Keywords: poetry, time, time machine, silence

Об авторе:

КОЛЫМАГИН Борис Федорович, соискатель, Российский институт культурологии.

Содержание

А.Ю. Сорочан. Будущее: спасение или реабилитация?3

Сюжетология будущего

Д.Б. Терешкина (*Новгород Великий*)

«На Господа уповал — и не погибну»: будущее в мотиве
испытания в древнерусской воинской повести..... 13

Г.С. Поповкина (*Владивосток*)

Будущее в житиях святых.....22

С.А. Васильева (*Тверь*)

Видения—пророчества в творчестве Ф.Н. Глинки.....30

Е.А. Коноплева (*Екатеринбург*)

Возможный сюжет в малой прозе

Д. Н. Мамина-Сибиряка.....37

А.Ю. Сорочан (*Тверь*)44

Футурология и ретроспекция: «ненастоящее будущее»
в фантастических текстах

русских исторических романистов44

А.М. Бойников (*Тверь*)

Метафизика сна в поэзии С.Д. Дрожжина54

С.В. Фролов (*Санкт-Петербург*)

«Интонационные прорицания» или «будущее как сюжет»
в музыкальной драматургии классических русских опер:

«Жизнь за царя» М.И. Глинки, «Борис Годунов»

М.П. Мусоргского и «Евгений Онегин» П.И. Чайковского..61

Н.И. Рублёва (*Вологда*)

«Космос как предчувствие» (Тема космических полётов в
литературе Серебряного века).....69

С.В. Шешунова (*Дубна*)

Сценарии реставрации в России:

имагологический аспект79

Хроники будущего: утопии и антиутопии

А.В. Кошелев (*Новгород Великий*)

«Какой-то барон Брамбеус...»89

А.А. Семенова (*Великий Новгород*)

Антиутопия как невозможность будущего:

к будущему от прошлого без настоящего98

<i>А.М. Грачева (Санкт-Петербург)</i>	
Будущее России в зеркале фэнтези русской эмигрантской литературы (роман Н.Н. Брешко-Брешковского «Когда рушатся троны...»)	107
<i>Э.Ф. Шафранская (Москва)</i>	
Модель будущего в русской колониальной литературе	116
<i>Е.Ю. Козьмина (Екатеринбург)</i>	
Будущее в романах—антиутопиях	123
<i>А.М. Лобин (Ульяновск)</i>	
Перспективы создания глобализованного общества в антиутопиях XXI в. (на материале романов В. Сорокина «День опричника», А. Волося «Маскасская Мекка» и В. Пелевина «S.N.U.F.F.»)	133
<i>Е.В. Никольский (Ужгород)</i>	
Аксиология грядущего в философской антиутопии Ярослава Мельника «Далекий простір».....	146
<i>П.С. Громова (Тверь)</i>	
Наше будущее прошлое.	
О романе Дмитрия Быкова «ЖД»	160
<i>С.Н. Еланская (Тверь)</i>	
«Будущее светло и прекрасно»:	
логика надежды в советском кино	170
<i>Н.И. Куприянов (Уфа)</i>	
Искусство и звёзды	179
<i>А.А. Фокин (Челябинск)</i>	
Прошлое, настоящее и будущее как элемент советской действительности в 1960—1970-х гг.....	186

Автор и герой о будущем

<i>Н.А. Васильев (Саранск)</i>	
Воспоминание о будущем	
(Г. Державин — Н. Огарев — И. Бродский)	205
<i>И.В. Мотеюнайте (Псков)</i>	
«Но жалок тот, кто всё предвидит»:	
авторская оценка планов героя на будущее	
(Об одной тенденции в русской классике)	214
<i>В.А. Кошелев (Новгород Великий)</i>	
Будущее «до истории»: «Снегурочка» А.Н. Островского ...	222
<i>Н.Ю. Зимина (Псков)</i>	
Будущее падших героинь Достоевского:	
прогнозы и реальность	232

<i>С.В. Денисенко (Санкт-Петербург)</i>	
Лягушки—путешественники из Осака и Киото, или сюжеты о будущем без будущего	238
<i>С.Ю. Николаева (Тверь)</i>	
Мотив «будущего» в повести А.П. Чехова «Степь» и гоголевская традиция	244
<i>Е.П. Беренштейн (Тверь)</i>	
Будетлянские словарики Велимира Хлебникова	257
<i>А.В. Устинов (Кострома)</i>	
Представления о будущем персонажей из прошлого в исторических новеллах Д.Л. Мордовцева и в пьесе М.А. Булгакова «Иван Васильевич»	266
<i>Е.В. Титова (Вологда)</i>	
Будущее как лирический сюжет в поэзии Леонида Губанова.....	275
<i>А.Е. Новиков (Череповец)</i>	
Образы будущего в лирике Н.М. Рубцова	284
<i>Ма Сяоди (Сиань, Китай)</i>	
Пророческие мотивы в произведениях В.Г. Распутина...293	
<i>В.А. Гайдук (Москва)</i>	
«Последний и решительный бой»: как Вс.В. Вишневский и Вс.Э. Мейерхольд создавали образ грядущей войны	300
<i>Д.Л. Карпов (Ярославль)</i>	
Андрей Машнин: откровение андеграунда 90-х гг.	307
<i>Б. Ф. Кольмагин (Москва)</i>	
Будущее как прошедшее.....	317

Научное издание

Будущее как сюжет

Ред. С. А. Васильева, А. Ю. Сорочан

Подписано в печать 1.10.2014

Формат 60x84 1/16

Бумага типографская. Объем 21 п. л.

Тираж 200 экз.

Издательство Марины Батасовой
(4822) 450–459, 8 920 684 6879

